

Billeder og begreber

om filosofi og de moderne lyd-billedmedier

Juel, Henrik

Publication date:
1990

Citation for published version (APA):

Juel, H. (1990). *Billeder og begreber: om filosofi og de moderne lyd-billedmedier*. Roskilde Universitet.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Billeder og Begreber



Henrik Juel

Billeder og Begreber

- om filosofi og de moderne lyd-billedmedier

Henrik Juel

Copyright 1990 Henrik Juel
Institut for Uddannelsesforskning,
Kommunikationsforskning og
Videnskabsteori,
Roskilde UniversitetsCenter,
Postbox 260,
4000 Roskilde.

Layout Henrik Juel
Tryk: RUC's trykkeri
Omslagstryk: Roskilde Fotosats og Trykkeri
Oplag: 300

ISBN 87-7349-138-1

INDHOLD

Indledning	side	7
Småord om sandhed og magt		7
Jeg populariserer ikke		8
 I. FRA FILOSOFIENS SYNSVINKEL		 12
 Filosofi og video		 13
Fagtradition og nye udfordringer		13
Filosofiens ambitioner og vilkår		16
Filosofiens medier		18
Mundtlig, skriftlig, billedlig		21
Nærvær og distance		23
Filosofi og farver		26
En Postman kommer med skriftkultur		29
 Filosofiens begreber		 34
Et begrebs udseende		36
Hvad vi har arvet fra Platon		40
Hvad vi ikke har arvet		43
Den positivistiske tendens		45
Tendensen til begrebseksercits		50
 Dialektik, stemning, mimesis		 55
Hegel		57
Heidegger		59
Adorno		63
 Videos filosofiske fordele		 70
Rytmen, musikken, dynamikken		72
Følsomheden, formen, fornuften		77
Kompleksiteten og stilen		80
 II. FRA DE MODERNE MEDIERS VINKEL		 88
 Videohandling		 89
Videoproduktionens faser		89
Videoproduktion er handling		91

Videoproduktion er ikke afbildning	94
Detaljeret fordømmelse	101
Overflade og dybsindighed	103
Fra videoteori til billedteori	107
Billedhandling	112
Diskussionen	112
Billeders væsen er ikke at afbilde	113
Lighed	117
Illusion	122
Sproghandling	126
Performativer	127
Fiktion	131
Erkendelseshandling	135
III. PRAKTISK FILOSOFIFORMIDLING	140
Kreativitet og metode	141
I formen slår indholdet igennem	145
Et par eksempler på formgivning	145
Den upåfaldende standard	150
Formen er ikke udvendig	151
Æstetik	153
Filosofivideo eksempler	156
Hvad bliver det til	160
Situationen	160
Videoforskningen	165
Muligheder i Danmark	167
Appendix	172
Noter	180

Indledning

Småord om sandhed og magt

Positivismen er uddød som videnskabsteoretisk ide, men lever videre overalt som realitetens princip.

At erkende er at overvinde modstande.

"Sandhed" er et forsøg på maskering bag magiske formularer. Forældede formularer er: værdifri videnskab, objektive kendsgerninger, verifikation, neutralitet. Moderne formularer af samme type er: forskningsinteresser, kvalitative metoder, dokumentation, etik.

"Virkeligheden" er et ord i sproget. Men ord er også en virkelig magt.

Det begrebne går ikke op i begrebet. Heldigvis. For ellers var der ikke mere at tale om.

Død over denotationen.

Uden misforståelse ingen forståelse.

Det er meget betænkeligt, at så få filosoffer i historien reflekterede over de tre medier: Krop, Køn og Klasse. Mange glemte også historiciteten og formålet. Hvad er så det, som ikke tematiseres i dag?

Når oplysningens fakkel bæres fremad, bliver noget ladet tilbage i mørket.

Jo tungere kulturindustri, jo lettere indhold.

Dialektikken gør for begrebet, hvad videoen gør for fotografiet.

Hvis ikke den filosofiske refleksion og debat får mulighed for at folde sig ud i de nyeste medier, så vil ideerne visne i bøgerne, som blomster i et herbarium: smukke men støvede.

Jeg populariserer ikke

Ofte når jeg har fortalt, at jeg arbejdede med filosofi på video, har jeg fået denne bemærkning: Nåh, popularisering.

Det har især været fagfilosoffer, som efter en umiddelbar panderynken over denne åbenbart meget besværlige begrebskombination - filosofi og video - så straks efter har set helt lettede ud og sagt: Nåh, en popularisering, jamen det er da også så udmærket.

Men jeg populariserer ikke. Og i bemærkningen skjuler sig en underlig fordom: For hvis jeg havde sagt, at jeg skrev en artikel eller en bog om filosofi, så ville de færreste have udbrudt: Nåh, en popularisering. Eller hvis jeg havde sagt, at jeg skulle holde et filosofisk foredrag, så ville man heller ikke have sagt: Nåh, en popularisering. I hvert fald ikke så længe jeg ikke havde sagt noget om, for hvilket publikum jeg skulle tale.

Fordommen er, at video er et overfladisk medie. Et poppet og ufilosofisk medie. At video er noget, som naboen lejer på tankstationen lørdag formiddag for at få underholdning til weekenden: sex, vold, død og andre useriøse sager.

Måske denne fordom har lagt sig så grundigt til rette, fordi video og TV meget ofte bruges i forbindelse med afslapning og fordøjelse: man åbner for kassen for ikke at skulle foretage sig noget anstrengende eller forpligtende.

Og måske befæstes denne fordom yderligere, fordi der faktisk findes så meget video og TV, som ikke bare er populær, men også virkelig dårlig underholdning: overfladisk, klichéfylt gennemhakning af emner, som kunne have fortjent en mere seriøs behandling.

Men alligevel er "popularisering" en urimelig forhåndsdom over mediets potentialer.

For hvorfor skulle man ikke kunne studere et videoprogram lige så intenst og intellektuelt veloplagt, som man studerer en bog? Og hvorfor skulle et videoprogram ikke kunne være lige så avanceret som en guldmedaljeafhandling? Om ikke andet så kan man jo bare forestille sig en slavisk affotografering af en sådan tekst. Eller (og det har jeg prøvet engang) en slavisk optagelse af en fransk professors oplæsning af sit manuskript på en filosofikongres. Det vil næppe kunne kaldes videoprogrammer, som foretager en "popularisering" af indholdet eller en "sænkning af det faglige niveau". Det er bare kedelig video.

Jeg mener naturligvis at video og TV kan laves og bruges meget bedre. Men mediets rygte er langt fra opmuntrende. Blot ved at bruge ordet "video" er jeg blevet mødt med de

besynderligste associationer og med kortslutninger angående kvaliteten af mit arbejde. Derimod er det gået fint, når jeg har sagt, at jeg lavede "undervisningsprogrammer" om filosofi. Endnu bedre når jeg har sagt, at jeg forskede i udviklingen af elektronisk formidling af teoretiske problemstillinger. Så var der ingen der sagde: Nåh, en popularisering.

Jeg vil gerne indrømme, at jeg på min side får de kedeligste associationer ved ordet "popularisering". Jeg synes det signalerer en uhensigtsmæssig og autoritær holdning til formidlingsarbejde. Det er, tror jeg, de mest uduelige og derfor selvhøjtidelige fagfolk, der nedladende taler om at "popularisere". En sådan oppefra-og-ned forestilling sig specielt dårligt til faget filosofi.

Filosofi er ikke et veldefineret vidensområde, som skal udstykkes i afmålte parceller, og så sælges til folk med små midler. Filosofi tager ikke form af veldefinerede pakker, som en julemand kan uddele alfaderligt. Og filosofi er ikke en teknisk disciplin bestående af en række procedurer, som man så kan lære flere eller færre af.

I den hjemlige (og angelsaksiske) fagtradition har der ganske vist været en stærk tendens til at opfatte filosofi som kun en analysemetode, jfr. "analytisk filosofi". Men udover at en sådan filosofiopfattelse er umådelig fattig, så har selv denne stærke indsnævring af den faglige horisont ikke betydet, at man har kunnet fremvise egentlige regelrette procedurer for det at filosofere. Begrebsgymnasterne har ikke kunnet blive enige om et fælles opvarmningsprogram. Det er ikke så underligt.

Filosofiske spørgsmål er aldrig overfladiske eller elementære - heller ikke når det drejer sig om filosofi for børn - som derfor også de fleste steder hedder: filosofi med børn.

Filosofi er at tænke væsentligt og kritisk. Og det læres ikke af autoriteter som populariserer.

Så jeg populariserer ikke.

Del I.

Fra filosofiens synsvinkel

Filosofi og video

Fagtradition og nye udfordringer

Den opgave jeg har sat mig for er altså ikke at undersøge mulighederne for at "popularisere" filosofi på video, men for at formidle filosofi, eller rettere: mulighederne for at lade den filosofiske refleksion og debat folde sig ud i og igennem moderne lyd-billedmedier.

Jeg vil i denne afhandling koncentrere mig om forholdet mellem filosofi og moderne medier og ikke i gå i dybden med receptionssiden eller målgruppeforhold, som jeg har arbejdet med i anden sammenhæng, både generelt og vedrørende specielt filosofi^{*1}. Det turde være indlysende, at behovet for filosofi er stort, samfundsmæssigt og individuelt, og jeg vil ikke argumentere yderligere for dette behov ved at henvise til den teknologiske udvikling, den kulturelle brydningstid, den almene forvirring eller lignende. Men blot understrege at jeg med behovet for filosofi tænker på fornuftens teoretiske arbejde i bred forstand og ikke kun på en snæver fagdisciplin.

Opgaven, som jeg ser den, består derfor heller ikke i at formidle universitetsfaget ud til bredere kredse, f. eks. til gymnasiet, folkeskolen, aftenskolen, ældreklubber og børnehaver. For opgaven kan lige så vel siges at bestå i at formidle lidt filosofi til de filosofiske institutter på landets universiteter. Det er nemlig nødvendigt at arbejde med og videreudvikle et filosofibegreb, som overskrider fagtraditionens.

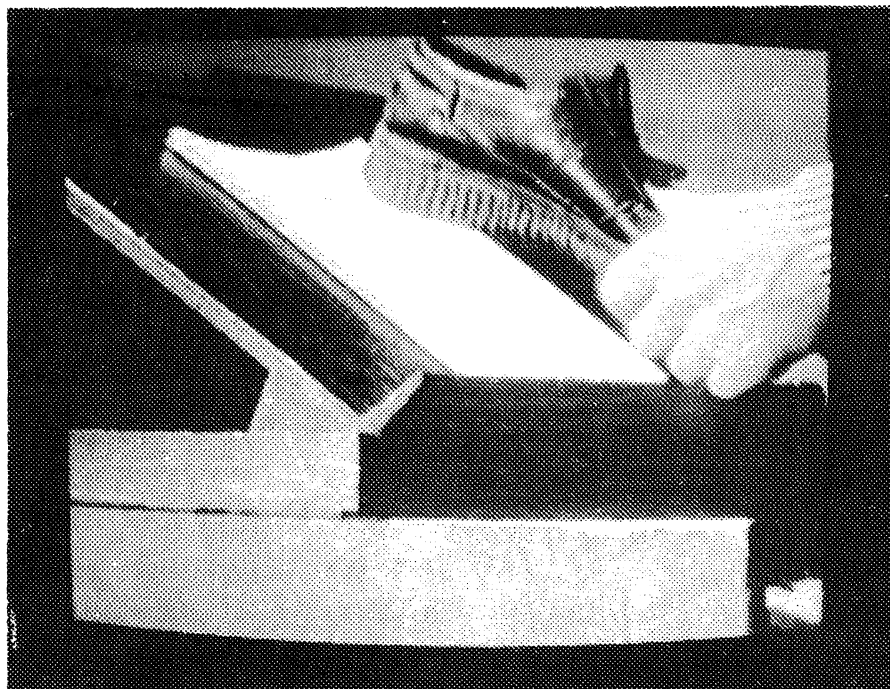
For hvad universitetsfilosofien angår har der ikke været meget at råbe hurra for i Danmark de sidste par årtier. Udviklingen, eller rettere, manglen på udvikling har båret præg af, at institutterne efter afskaffelsen af den almene filosofikumsundervisning var så uholdbart oppustede i forhold til den øvrige universitetsverden, at der siden stort set kun er sket indskrænkninger. Emnemæssige eller pædagogiske nyudviklinger har der ikke været ressourcer til, og universitetsfaget ligner derfor sig selv som det var for 20 år siden, hvor det i øvrigt allerede var stagneret i en forældet begrebsanalytisk udgave af positivismen.

For blot få år siden var "formidling af filosofi" ikke et emne man kunne regne med blev taget alvorligt på de filosofiske institutter. Det blev hånligt betegnet som en populistisk fantasi om, at magistrene skulle til at have "jord under neglene" i stedet for som hidtil, at kunne hellige sig den "rene filosofi". Imidlertid er der i de senere år sket en lang række nye faglige tiltag uden for universiteterne, og disciplinen filosofi er dukket op nye steder, bl.a. i gymnasieskolen, V.U.C. og i folkeskoleregi på forsøgsordninger. Endvidere undervises i andre sammenhænge i filosofiske emneområder som videnskabsteori, etik o.s.v.. Filosofi er ikke helt umoderne. Glædeligt er det, at interessen for formidling nu også er ved at melde sig på universiteterne.

Som jeg bedømmer situationen, er behovet for undervisningsmaterialer meget stort, især for materiale som er dansksproget, og som hvad det indholdsmæssige og det formmæssige angår er af rimelig moderne kvalitet. Sådanne undervisningsmaterialer kan være lærebøger, tekstsamlinger, opgavehæfter, men også materiale som helt eller delvis benytter andre medier: lydbånd, dias, film, video, spil, disketter, interaktiv video, konferencesystemer med mere.

Jeg håber naturligvis, at mit eget praktiske og teoretiske arbejde med filosofivideo kan få en positiv indflydelse på udviklingen af undervisningsmateriale til faget filosofi, men hvad jeg derudover sigter på, er ikke kun undervisningsmateriale og undervisningssammenhænge. Jeg håber på at kunne stimulere - eller i det mindste at medvirke til at afklare mulighederne for at kunne stimulere - den filosofiske aktivitet som sådan, altså således som den kritiske refleksion finder sted på mange niveauer og i mange sammenhænge, i offentlig og privat eftertænksomhed og diskussion.

Medierne for denne mere almene filosofiske aktivitet er ikke kun bøger og foredrag, forskellige skriftlige og mundtlige diskussionsfora, men også nyere medier som radio og TV, og til en vis grad også de allernyeste elektroniske medier. For så vidt argumenter og holdninger, teorier og stumper af ideologier bliver lagret og distribueret på diskette, videobånd



Anslaget til videoen Faglig Formidling

eller laserdisk - og det foregår jo allerede, omend der ikke står ordet "filosofi" på indholdsfortegnelsen - så er det filosofiske materiale allerede flyttet med over i de allernyeste medier. Og så gælder det for filosofferne om at komme i gang med det bevidste filosofiske arbejde, også selv om de nye elektroniske omgivelser kan virke lidt uvante.

Filosofiens ambitioner og vilkår

Når jeg gerne vil være med til at undersøge mulighederne for at arbejde filosofisk i de nye medier, sker det ikke ud fra en forestilling om, at filosofien har, eller vil komme til at få, en ledende rolle i samfundsudviklingen. Ofte er det blevet sagt i det sidste årti, at vi er på vej ind i kommunikationens og informationssamfundets epoke - og måske står vi allerede langt inde i den epoke - og det er blevet fremhævet, at især de nye billedmedier vil få en enorm betydning. Men der er ingen tegn på at informationsstrømmene bliver en overflod af filosofiske emner, eller på at de nye billedmedier i særlig grad vil blive brugt som led i en eksplicit filosofisk diskurs.

Det kan diskuteres, om de praktiske vilkår for den filosofiske diskurs er blevet gunstigere eller ringere med den nye medieteknologi i de moderne samfund, ja, om der i det hele taget er blevet mere talerum for filosofien siden grækerne - nogle få af dem - som de første i den vestlige verden begyndte at føre denne type samtale. Har vi fået mere tid til teoretisering? Har vi fået bedre baggrundsuddannelse? Deltager flere forskellige samfundsgrupper nu i den filosofiske debat? Har de nye kommunikationsmuligheder i det 20.ende århundrede intensiveret debatten? Er der

overhovedet på et overordnet samfundsmæssigt plan interesse for at fortsætte den filosofiske debat?

Uanset om vilkårene i dag er særlig gunstige eller ej, så finder jeg det væsentligt at fortsætte og om muligt forny traditionen. Den amerikanske fagfilosof Richard Rorty, som i bogen "Philosophy and the Mirror of Nature" har forsøgt at bygge bro mellem den angelsaksiske og den kontinentale tradition og samtidig forsvare filosofers ret til at sige det usædvanlige, slutter med følgende:

The only point on which I would insist is that philosophers' moral concern should be with continuing the conversation of the West, rather than with insisting upon a place for the traditional problems of modern philosophy within that conversation. (Rorty, p. 394)*²

Det kunne tilføjes, at man heller ikke behøver at insistere på en plads for de traditionelle filosofiske medier, bøger og forelæsninger - det vigtige er, at den filosofiske konversation fortsætter, ikke i hvilket medie det bliver.

En sådan fortsættelse er en god demokratisk ambition, men bør dog ikke regnes for mere end en minimumsambition. Thi det drejer sig ikke om at holde den vestlige filosofiske konversation i gang, fordi det er det hyggeligste. Mange, der ellers kan kaldes kommunikationsfilosoffer, som Apel, Habermas, Gadamer og Ricoeur, har efter min mening en tendens til at give sig tilfredse for tidligt.

Hermeneutikerne er tilfredse, blot de kan få lov til at fortolke, eller bare diskutere problemerne i at fortolke, hvad andre har sagt og skrevet. De lidt mere samfundskritiske erklærer den frie konversation for den højeste utopi. Og sandt

er det, at et samfund uden fri fortolkning eller fri samtale er uhyggeligt.

Men det utopiske pejlemærke må være mere end frihed i konversationen. For her og nu, og i det kommende samfund, skulle man gerne kunne foretage sig mere end at snakke. Og de aktuelle krav må derfor også gå på indholdet af den moderne debat. Den filosofiske diskurs skal dreje sig om mere end en hyggelig forlængelse af traditionen. Den skal kunne forny form og indhold: den filosofiske diskurs er kritisk og væsentlig, eller den er slet ikke.

Det begreb om filosofi og filosofisk diskurs, refleksion og formidling, som jeg her opererer med, er derfor et eftertrykkeligt (emfatisk) begreb, som ikke sigter på at beskrive en lokal fagtradition, men som påtager sig et ideal og en forpligtelse.

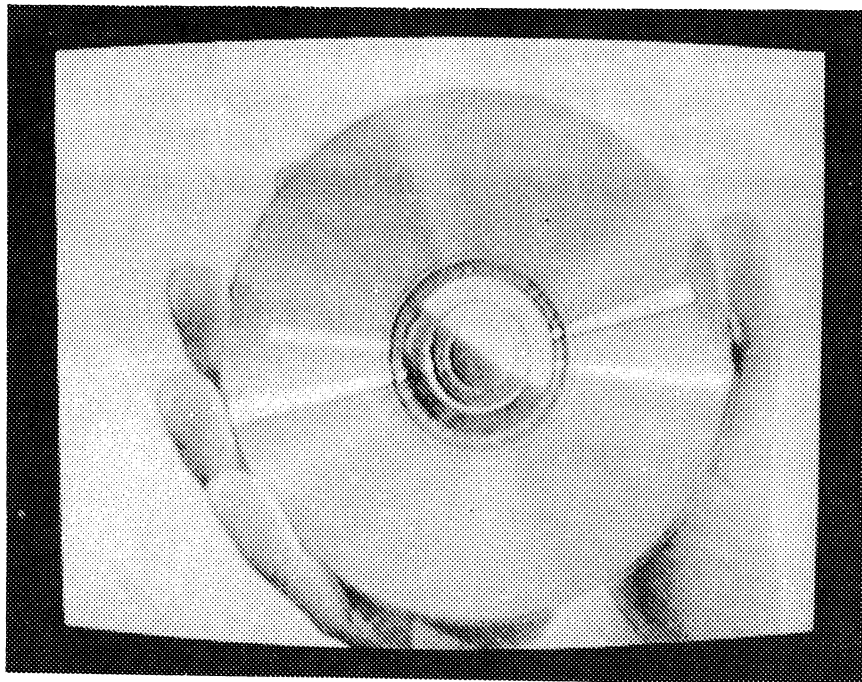
Filosofiens medier

Er den nyeste medieteknologi overhovedet egnet til at diskutere væsentlige filosofiske spørgsmål i?

Jeg vil i det følgende koncentrere mig om video, og det vil være almindelig, såkaldt linær video, som er det medie jeg kender bedst. Naturligvis kan der gættes på, at videreudviklinger af video, kombinationsmedier som interaktiv video, videomøder, og nye TV- og avis-former, kan blive vægtige nye diskussionsmedier, som der vil gælde særlige forhold for. Men allerede nu kan der ud fra videomediet siges en hel del med generel bæring, ikke mindst fordi video er et dynamisk

billedmedie (derfor skriver jeg også undertiden: de nye medier eller de moderne medier eller lignende). Brugen af billeder bliver efter alt at dømme væsentlig for fremtidens information og kommunikation. Men på hvilken måde forbinder billeder sig til filosofiske begreber og filosofisk diskussion?

På baggrund af et par års praktisk og teoretisk arbejde med at fremstille filosofi i videomediet vil jeg hævde, at video er et godt filosofisk medie. Og dermed mener jeg ikke bare, at det som et kuriosum eller under hensyn til modestrømninger hos publikum i nødstilfælde kan lade sig gøre at bruge video til filosofi, men jeg vil mere offensivt hævde, at video er et virkelig godt medie, og spørge: Hvilket medie skulle være bedre?



Et filosofisk værk? Fra videoen Interaktiv Video

De traditionelle medier for filosofiformidling har været bøger og til en vis grad mundtlige foredrag, og det forekommer måske helt naturligt og rigtigt. Men det synes jeg efterhånden ikke det er. Dermed vil jeg ikke sige, at bøger er ved at blive umoderne (bogforbruget er stadig stort i Danmark), eller at der for tiden skrives lutter dårlige bøger om filosofi; men jeg er ude på at afprøve den hypotese, at bøger måske ikke mere er, og måske aldrig har været, særligt egnede til dette formål. Eller sagt på en anden måde: Er det en selvfølge, at skriften duer til refleksion?

Nye universitetsstuderende, som starter på filosofistudiet, undrer sig ofte over, at faget i så høj grad er et bogfag. Det kan virke lidt mærkeligt, at det eneste man skal kende noget til er tekster. Man går til eksamen i tekster. Eller man skriver selv nogle tekster - som handler om andres tekster. Tilsyneladende skal man ikke reflektere over eller prøve at opsøge andre former for livserfaring eller andre kulturelle ytringer. Foredrag og diskussioner inden for faget har også en udpræget skriftkarakter. Formuleret på en positiv måde vil det hedde, at fagfilosofi i dag udgør en del af en højt udviklet skriftkultur, og kun har få mindelser om den mundtlige kultur, som i antikken og middelalderen lå nærmere for.

Naturligvis findes der mange gode filosofibøger. Men jeg vil gerne prøve at udsætte bogmediet for nogle af de samme skeptiske spørgsmål, som man ellers plejer at stille over for nye medier som video.

Mundtlig, skriftlig, billedlig

Man kan f. eks. spørge, om der ikke er visse former for filosofi, som bliver favoriseret af mediet bogskrift, mens andre bliver undertrykt. Den diskussion kan blive meget lang, bl.a. fordi spørgsmålet - eller i hvert fald tilgrænsende spørgsmål - allerede er blevet berørt flere steder i filosofiens historie, nemlig der, hvor forholdet mellem tale og skrift er blevet tematiseret, eller hvor en filosof har beskrevet problemet med at fremstille tanker på en klar eller adækvat måde. Eller hvor forholdet mellem filosofi og kunst er blevet behandlet.

Groft sagt ser skriften ud til at favorisere den form for tænkning, som almindeligvis kaldes abstrakt og analytisk. Walter J. Ong bemærker et par steder i sin bog *Orality and Literacy* (Ong, p. 80 og p. 90)^{*3} at skriften i forhold til mundtligheden er verdensfjern omtrent som Platons ideer. Skriften foretager en rumlig fiksering af talens dynamiske lyde, og skriften løsriver ordene fra samtalsituationens sammenhæng. Skriveakt og læseakt bliver to adskilte begivenheder. Ordene synliggøres i deres indbyrdes kompleksitet, og dermed muliggøres endnu større kompleksitet og en form for holden regnskab med tanker.

Dette kan givetvis betragtes som en gevinst, men helt unuan- ceret skal man nok ikke godtage det abstrakte-analytiske og verdensfjerne som eneste kriterium for rationalitet. Og hvis skriften og senere bogtrykkeriet kan betragtes på denne måde, hvad der synes rimeligt, som en teknologisk udvikling, der forfiner og beriger den menneskelige intelligens, så er der også al mulig grund til at betragte video og andre medier på denne måde - og det endog som teknologier, der hvad kompleksitet og holden regnskab angår, kan overgå bøgerne og de boglige tænkemåder.

Det må være rimeligt at antage, at der i forbindelse med de nye medier vil kunne udvikles nye måder at indlære, gennemskue og rationalisere på. Men også selv om man holder sig til et meget snævert og formelt rationalitetsbegreb er det muligt, at bogmediet her har visse begrænsninger. Noget af det mest abstrakte og formelle i filosofiske bøger er de skemaer, tabeller og figurer, som undertiden tilbydes, og som ligner en slags fremmedlegemer i teksten. Billedmedier er naturligvis ofte mere egnede til den slags illustrationer, og det ville være både forfriskende og klargørende med en tegnefilm, som kunne sætte lidt bevægelse i prædikatslogikken.

Man kan også videre spørge, om bøger ikke kun egner sig til et bestemt stadie i den filosofiske proces, nemlig til oplagringen af allerede færdige formularer; hvorimod de nye medier med levende billeder og lyd kunne tænkes at egne sig bedre til stimulering af selve den kreative og kritiske filosofiske aktivitet. Både for producenten og for modtageren kunne der være fordele ved video, som forfatteren og læseren ikke får foræret af bogen.

F. eks. vil der ved moderne medier ofte være tale om en vis grad af kollektivitet i fremstillingsprocessen og i modtagesituationen - hvorimod skribenten og læseren plejer at sidde alene uden direkte diskussionspartnere. Skrift gør ensom. Det er påfaldende, at mange synes det er hyggeligst at se TV-avis sammen med andre, men direkte ubehageligt, hvis nogen læser over skulderen i deres papir-avis.

En kritik af "den døde skrift" kan i øvrigt forbinde sig til en lang række af de argumenter og synspunkter, som er blevet fremført i mundtlighedens navn (f. eks. omtalt af Walter J. Ong i det nævnte værk og flere steder af Paul Ricoeur⁴⁴). Og

helt generelt kan man sige, at de moderne medier faktisk genoptager en del af mundtlighedens former: f. eks. kan man på video høre folks stemmer, deres intonation, og se deres mimik - hvilket skrift kun kan formidle meget vanskeligt og indirekte.

Det skal lige nævnes, at man faktisk godt kan standse en video og spole båndet tilbage, hvis man vil se noget igen. Ganske som man kan bladere tilbage i en bog. Video forener således den dynamik, som ellers er et særkende ved samtalen, med den fiksering, som er et særkende ved skriften.

Her adskiller TV og andre former for transmission, som ikke lagres på den ene eller den anden måde, sig fra både video og bøger. TV udviser på den ene side et skær af den personlige samtales singularitet og forgængelige nærvær, på den anden side uddybes den asymmetri, som karakteriserer den ufrie samtale: seerne kommer tæt på aktuelle begivenheder, men holdes også langt væk fra egentlig deltagelse.

Med video er det, ligesom med bøger, en smule lettere at forholde sig distanceret og selvstændigt - man ved, at det ikke er en "live"-udsendelse, man kan se på tingene igen, analysere dem, formulere sit eget svar.

Nærvær og distance

Men videre kan der sættes et spørgsmålstegn ved om skriftens større abstraktion og distance nu også altid er så gavnlige for den filosofiske rationalitet. Det er et temmelig

intrikat spørgsmål. Og svaret afhænger blandt andet af, hvilken form for rationalitet, man finder der er behov for. Og det kan afhænge både af den historiske situation og af den aktuelle situations målgruppe og så videre. Men jeg tager hul på spørgsmålet:

En skreven tekst kan kun i en meget afsvækket form give læseren en fornemmelse af selv at være til stede. Skriften ophæver jo den mundtlige samtales nærvær og indfører en distance. Vi hører ikke mere de andres stemmer umiddelbart som et forløb af lyde, men skal først kigge på og fortolke nogle fikserede tegn. Og så kan vi måske begynde at forestille os, at nogen lige nu siger det, som står i bogen. Og det er en tynd fiktion, og en meget indirekte oplevelsesmåde. Tekster er heller ikke særlig velegnede til at gengive fuglestemmer, lyden af en helt bestemt Mozart-opførelse, udsigten fra mit vindue eller forløbet i en trafikulykke. Men det kan video.

(Video og TV beskyldes ofte for at levere pseudo-oplevelser. Og det er måske rigtigt. Men det er så også noget, som video og TV er virkeligt gode til, hvorimod bøger har meget sværere ved at skabe umiddelbart medrivende scener og stærke illusioner. Set på denne måde leverer bøger endnu mere pseudoagtige oplevelser. Imidlertid ville det interessanteste nok være først at få svar på, hvad der ikke er pseudo-oplevelser)

Nu kan man mene, at det normalt heller ikke er en filosofisk opgave at skabe den slags illusioner, og at den umiddelbare indlevelse og fornemmelse af sansekonkret nærvær blot ville være en hemsko for den refleksion og rationalitet, som burde bevæge sig i det abstrakte og almene; kort sagt at det lyd-billedmæssige altid står i modsætning til det rationelle,

begrebslige arbejde. Og videre, at skriften i kraft af sin distance fra den konkrete samtalsituation og sin fiksering af betydning eller mening i tegn, som en vilkårlig læser kan reproducere i en vilkårlig situation, netop derved udmærker sig som en mulig bærer for mere universelle og rationelle overvejelser - og at det er den ægte filosofiske fornuft.

Nedenfor vil jeg diskutere nærmere, hvad rationalitet og begreber vel kan siges at være, og hvordan billeder forholder sig hertil. Men lige nu til spørgsmålet om indlevelse og nærvær i de forskellige medier vil jeg pege på det fænomen, som inden for teaterverdenen er kendt som "Verfremdung": det tankevækkende illusionsbrud. Indlevelsen kammer over og en anden slags udfordrende nærvær slår igennem. Hvis det er rigtigt, at den slags virkemidler kan være tankevækkende, så står læseteksterne her svagere end oplevelsesmedierne. At et medie har mange virkemidler og kan være forførende behøver ikke at betyde, at det er dumt eller fordummende.

En af grundene til at video er et så stærkt og træfsikkert medie er, at producenten her i højere grad har mulighed for at beherske oplevelsen af det dramatiske forløb. En video kører med en bestemt hastighed og er på den måde en meget insisterende samtalepartner. En tekst kan derimod læses på alle mulige sløve og sjuskede måder. De levende billeder på den lysende skærm og de dynamiske lyde i højttalerne trænger sig på - og det kan nogle gange være irriterende med alt det flimrer - men lige bestemt derfor er det ikke rigtigt, at video skulle være et sløvende og passificerende medie, helt generelt, hvorimod bøger skulle få folk til at tænke. Skal man endelig sige noget generelt må det være, at bøger ikke er nær så gode til at involvere, provokere, og konfrontere os med noget, som vi ikke lige havde lyst til at tænke på.

Men trods sine muligheder for at virke medrivende, så kan også video anklages ligesom bøgerne for ikke at rumme den personlige samtales ægte nærvær og udfoldelsesmuligheder. Og det er rigtigt, at man ikke så umiddelbart kan komme til at svare videoproducenten eller forfatteren med gode ord, omfavnelser eller stokkeslag. Men samtaler er - hvis vi nu skal være helt ærlige og oprigtige - heller ikke altid særlig dybsindige. Ofte er der tænkt meget mere over indhold og form i en video eller i en bog. Og samtaler er heller ikke altid særlig ærlige og oprigtige, eller herredømmefrie og erkendelsesrettede. Tværtimod.

Det kan godt være, at video kun i meget begrænset omfang lader amatører og ubemidlede deltage i kommunikationen, og at videos bidrag til de demokratiske processer er groft opreklameret - men har det ikke altid været de stærkeste, som førte det store ord? Så derfor: ligesom der ikke er nogen grund til at idyllisere skriftligheden på de moderne mediers bekostning, er der heller nogen grund til at idyllisere mundtligheden.

Filosofi og farver

Og endelig kunne man spørge - og foreløbig er jeg blot ude på at sætte spørgsmålstejn ved skriftens selvfølgelighed som filosofisk primærmedie - om vi ikke rent faktisk tænker i mere eller mindre konkrete billeder, selv når vi er mest filosofiske og tilstræber den rationalitet og klarhed, som udmærker filosofi fra almindelig forvirring?

Dette igen vil kræve en nærmere afklaring af forholdet mellem billeder og begreber. Men som en foreløbig provokation: Ville det ikke være farligt at tro, at en fuldstændig billedløs og sanseløs tænkning altid fortjente navn af særlig god filosofisk tænkning? Og ville ikke en i yderste konsekvens helt formel og logisk tegnmanipulation være et ubrugeligt ideal for den filosofisk aktivitet, som vel for det meste helst skulle være følsom overfor sit emnes særlige karakter og omgivelser?

Spørgsmålet er så, om de moderne medier har visse fordele, når man udvider filosofi- og rationalitetsbegrebet, så det ikke kun drejer sig om distance, orden og almenhed i tankerne, men også om rigdom, fylde og perspektiv i tankerne?

Eller for nu at prøve den anden vej rundt: Der vil næppe være noget kontroversielt i at hævde, at TV er et meget



Uendeligheden eller også nogle træer. Fra En Kirkegårds Ånd

velegnet medie til dækning af sportsbegivenheder. For sporten er farvestrålende, billedrig, aktuel og dramatisk. Og det vil så heller ikke være så mærkeligt at hævde, ud fra samme karakteristik af sporten, at bøger uden billeder ikke egner sig særlig godt til formidling af sportsbegivenheder.

Hvad med filosofi? Er den farvestrålende, billedrig, aktuel og dramatisk? Nej, vil de fleste svare. Og være klar til at gå videre og sige, at netop derfor duer billedmedier ikke til filosofi. Men så vil jeg gerne spørge en gang til: Hvor ved vi egentlig det fra, at filosofi ikke er farvestrålende, billedrig, aktuel og dramatisk? Skjuler der sig ikke heri en bestemt opfattelse af, hvad filosofi er? Eller i hvert fald en opfattelse af, hvad filosofi ikke er? Er det at filosofere at tænke abstrakt, eller er det at tænke konkret? Og hvad betyder abstrakt og konkret?

Jeg ønsker naturligvis ikke at gøre filosofi til sport, tværtimod, og sportsudsendelserne i TV udgør ikke for mig noget paradigme for udformningen af eventuelle filosofiprogrammer. Men det kan være værd at pege på, at sportsbegivenhederne nok i løbet af de sidste par årtier er blevet væsentligt mere farvestrålende og dramatiske på grund af billedmediernes interesse; ligesom omvendt billedmedierne, herunder TVs transmissionsteknik, er blevet videreudviklet i forbindelse med sportskampe. Måske et møde mellem videomediet og de filosofiske emner også kunne blive udviklende for begge parter.

Hvis nogen nu vil hævde, at filosofi ikke er i farver og derfor heller ikke skal forsøges gengivet i farver på video, så vil jeg hævde lige så plat, at filosofi ikke er i sort hvid, og derfor heller ikke skal søges gengivet i tryksværte på papir.

En Postman kommer med skriftkultur

Jeg ser mig nødsaget til at sætte spørgsmålstegn ved skriftkulturens fortræffelighed som bærer af debat og reflexion. Ikke fordi jeg er ude på at ville genindsætte mundtligheden, men fordi jeg gerne vil holde mulighederne åbne, også for de nye medier. De nye medier, som kan rumme lige så mange mundtlige og skriftlige ord, som nogen tale eller nogen bog, men som derudover også kan meget mere. Efter min mening.

Kernen i den amerikanske medieforsker Neil Postmans noget flakkende argumentation synes at være en hyldest til dybsindigheden i den nu næsten tabte skriftkultur. I skriftkulturen var der argumentation og stringens i refleksionen. Med TV bliver det hele til flimmer. Postman skriver med stor humor og energi om sammenbruddet i den seriøse debat. Et af hans slagkraftige udfald lyder:

You cannot do political philosophy on television. Its form works against the content. (Postman, p. 7)*⁵

Hvis det er rigtigt, så kan jeg slutte min afhandling her og sende mine videoprogrammer til nærmeste affaldsforbrænding. Men jeg er overbevist om, at Postman har gal adresse på sin kritik. Citatet kommer fra en sammenhæng, hvor han argumenterer for at en kulturs teknologi har afgørende indflydelse på, hvilke budskaber der kan udveksles. Postman nævner som eksempel, at han er sikker på at indianske røgsignaler ikke egner sig til videregivelse af filosofiske argumenter:

... a Cherokee philosopher would run short of either wood or blankets long before he reached his second axiom. (ibid, p.7)

Og straks derefter hævder Postman så, at man heller ikke kan bruge fjernsyn til filosofi. Men det er en mærkværdig påstand, hvis det skal være en parallel til røgsignalernes udtryksmuligheder. For skønt det lyder sandsynligt, at røgsignaler har begrænset kapacitet og er uegnede til komplekse emner, så er det jo ikke dermed påvist, at videobånd og TV-skærme er uegnede. Dem kan der som nævnt være temmelig meget på.

Måske mener Postman, at det ikke er den tekniske kapacitet der er mangelfuld, men den faktiske anvendelse. Og det kan virke overbevisende at hævde, at man ikke kan lave politisk filosofi på TV i dag, i hvert fald ikke som en publikums-succes, hvis det der skulle sendes var det, som Postman åbenbart ønsker: flere timers uafbrudte politiske taler i stil med dem, som Lincoln og Douglas holdt i 1854. Det ville kede et TV-publikum. Blandt andet fordi et moderne publikum nok hurtigt ville gennemskue, hvad Postman er temmelig blind for, nemlig at den slags taler var led i et politisk show.

Men mediets muligheder falder ikke sammen med mulighederne for at få en moderne publikumssucces ud af et dårligt politisk show modelleret over en nu forældet mundtlig debatform (som Postman i øvrigt helst vil kalde skriftlig). Man kan heller ikke slutte fra, hvad der for tiden sendes i amerikansk TV, til hvad der kunne sendes i det hele taget i TV-mediet. Postman blander ofte på en meget forvirret måde mediets aktuelle brug sammen med mediets ideelle muligheder, og det til trods for, at han selv forsøger at definere sig en forskel på mediet som teknik, og mediet som det bruges i en bestemt social og intellektuel kontekst. I Postmans tekst bliver det imidlertid udtrykt på en ret rodet måde, f. eks således:

A technology, in other words, is merely a machine. A medium is the social and intellectual environment a machine creates.(ibid, p. 84)

Et er, at Postman her skriver "teknologi" (viden om teknik), hvor han nok burde skrive "teknik", men det er nu så almindeligt, at det ikke hæmmer forståelsen. Værre er det, at hans brug af ordet "medium", som her endda har karakter af en definition, er helt ude af trit med almindelig sprogbrug. Og til tider også ude af trit med hans egen (når han f.eks. p. 99 taler om "the speeded-up electronic media", så kan "media" her ikke udskiftes med ovenstående). I øvrigt udviser citatet en uforklaret tiltro til, at det er maskinerne der er de aktive i historien. Postman skælder på mange opfindsomme måder ud over TV-kulturens fortrængning af skriftkulturen, men gør samtidig opmærksom på, at han skam ikke mener, at det er TV eller TV-folkenes skyld at det går så galt. Hvor ansvaret eller drivkraften i historien så skal placeres, bliver aldrig klart.

Postman kan kritiseres for manglende terminologisk stringens. F. eks. bruger han ordet "epistemology" på en måde, så det nogle gange må betyde "erkendelsesteori" (og det kan man da forstå), andre gange må det betyde "en særlig form for erkendelse" (og det er så svært at forstå). Helt umuligt bliver det, når han kombinerer sine terminologiske tåger i kapiteloverskrifterne "The Medium Is the Methaphor" og "Media as Epistemology". Det er flot, men uklart. Og over for lige netop Postman, som hylder skriftkulturens stringens, er det vel for en gangs skyld ikke bare en pedantisk måde, men derimod en meget solidarisk måde at kritisere på.

Postman har mange udsagn, som er provokerende for mit projekt:

In a print-culture, we are apt to say of people who are not intelligent that we must "draw them pictures" so that they may understand. Intelligence implies that one can dwell comfortably without pictures, in a field of concepts and generalizations. (ibid, p. 26)

Nu gør han selv opmærksom på, at opfattelserne af hvad intelligens er, er historisk relative, og at det der her tales om, er skriftkulturens opfattelse. En gang har det været anderledes, i en mundtlig kultur havde intelligens noget at gøre med evnen til at finde på passende ordsprog, evnen til at lære udenad og så videre. Postman er også god til at beskrive, hvad der historisk skete f. eks. med udbredelsen af telegraphen: den ændrede opfattelsen af tid og rum og begrebet nyheder.

Så Postman kan siges at være historisk bevidst. Men desværre kun bagud. Hans egen opfattelse af, hvad der er intelligens, god argumentation og seriøs diskussion, bliver netop hængende i skriftkulturens opfattelse - altså i den historiske epoke, som han selv ser er ved at være forbi. Han ser nok, at udviklingen går i retning af øget billedbrug, men det opfatter han ikke som en historisk udvikling med nye muligheder, men snarere som et tilbageskridt til en mere primitiv kultur. Når han i citatet her opererer med en skarp skelnen mellem billeder på den ene side og begreber og generalisationer på den anden side, så er det en ureflekteret skelnen, som ligger helt inden for skriftkulturens almindelige fordomme.

Postmans egen tekst har sin styrke i brugen af slogan-agtige udtryk, i sin brug af konkrete eksempler, i sit maleriske sprog og sine billedlige fremstillinger, i sin patetiske fremholdelse af amerikans historie, fortidens litterære idyl og store

stærke veltalende mænd. Teksten veksler på en aldrig kedelig måde mellem de forskellige følelsesmæssige appeller: sarkasme, underfundighed, indignation og vemod. Postmans bog benytter således lige præcis den fortælle teknik, som han mener er så forfærdelig ved TV-kulturen. Postman er underholdende.

Men selv om Postmans bog er underholdende, så rummer den jo også seriøs og kritisk refleksion over kulturens tilstand. Og derfor er det nærliggende at konkludere noget, som Postman ikke gør, nemlig at en sådan seriøs og kritisk refleksion også meget nemt kunne formidles via TV. Der er i hvert fald ingen tekniske eller fortælle tekniske hindringer.

Postman kan have ret i, at TV nu er et underholdende-dominerende medie, og at det er en betænkelig sag. Så meget desto mere grund mener jeg der er til at undersøge, hvilke positive muligheder billedmedierne har for at formidle seriøse og frigørende tanker.

Filosofiens begreber

Hvordan er egentlig forholdet mellem filosofiens begreber og videomediets dynamiske lyde og billeder? Hvordan forholder begreber sig til billeder? Er der (som bl.a. Postman mener) en helt klar og selvfølgelig forskel, som end ikke behøver nærmere undersøgelse? Jeg tror, at der bag afvisningen af brugen af video eller film til behandling af filosofiske og teoretiske emner kan gemme sig en opfattelse af, hvad begreber er, som nok kunne fortjene at komme frem i lyset.

Hvad er begreber? Her bliver gode fagfilosoffer forsigtige. Spørgsmålet er næsten lige så omfattende og vidtrækkende som spørgsmålet om, hvad filosofi er, og det er der ikke mange, der ønsker at besvare direkte.

Der Begriff ist der Anschauung entgegengesetzt; denn er ist eine allgemeine Vorstellung oder eine Vorstellung dessen, was mehreren Objekten gemein ist, also eine Vorstellung, sofern sie in verschiedenen enthalten sein kann. (Immanuel Kant, Logik I, 1 § 1)*⁶

Kants definition af begrebet svarer meget godt til også en moderne standardopfattelse. Det begrebslige er noget andet end det synlige. Til begrebets væsen hører så også, at det er noget alment, abstrakt eller generelt, som står i modsætning til det særlige, konkrete og individuelle eller specifikke (f. eks. det kvindelige som sådan - og ikke et specifikt træk ved en bestemt kvinde).

Det er bemærkelsesværdigt at Kant i selve sin definition af begrebet kalder dette en "forestilling", skønt han jo ellers mener, at det er noget helt andet end det, som man på den ene eller den anden måde kan stille op og se for sig. Dette, som ligner en opdukken af det visuelle midt i det forstandige (og til tider midt i det fornuftige og intellektuelle), er ikke et enkeltstående tilfælde hos Kant. Og det er ikke så mærkeligt. Der er en god del filosofihistorie klemmt inde i forsøgene på at forestille sig begreber uden at gøre det med nogen sans.

Med de følgende afsnit ønsker jeg ikke at foregive en nem og hurtig løsning på "begrebsproblemet". Jeg vil være tilfreds blot jeg får åbnet for den mulighed, at begreb og billede ikke så vidt forskellige eller uforenelige. To citater mere fra Kant kan her tjene som indgang:

Vermittelst der Sinnlichkeit also werden uns Gegenstände gegeben, und sie allein liefert uns Anschauungen; durch den Verstand aber werden sie gedacht, und von ihm entspringen Begriffe. (Kant, K.d.r.V. A 19, B 33)*⁷

Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. (Kant, K.d.r.V. A 51, B 75)*⁸

Synssansens dominans som model og metafor for tænkningen kan kritiseres på mange måder; men det kan forsøget på helt at fjerne det sanselige (og dermed ofte også det kvalitative) fra tænkningen også. I det følgende vil jeg se på et par historiske og systematiske yderpunkter i opfattelsen af begrebets væsen: Platons begrebsrealisme og moderne nominalisme. Men først vil jeg prøve at indkredse forholdet mellem billeder og begreber en smule ved at diskutere et eksempel.

Et begrebs udseende

Hvis jeg i et videoprogram gerne vil foretage en filosofisk fremstilling og behandling af begrebet frihed, så kan jeg meget enkelt sige i speaken, at nu vil jeg tale om frihed. Jeg kan også skrive med store typer hen over skærmen FRIHED. Så har de fleste en ide om hvad det drejer sig om. Og de filosofisk skolede vil forvente noget mere end blot enkelte eksempler på noget, der har med frihed at gøre. Man vil forvente en behandling af noget alment begrebsligt, som ikke udtømmes af et enkelt eksempel. Ordet frihed står for noget generelt, ikke for noget specifikt eller individuelt.

Mange vil nu mene, at billeder altid er specifikke eller individuelle. De forestiller altid noget særligt eller ser i det mindste altid ud på en særlig måde. Så billeder må høre til eksemplerne og illustrationerne, og kan ikke på samme måde som ord stå for det almene.

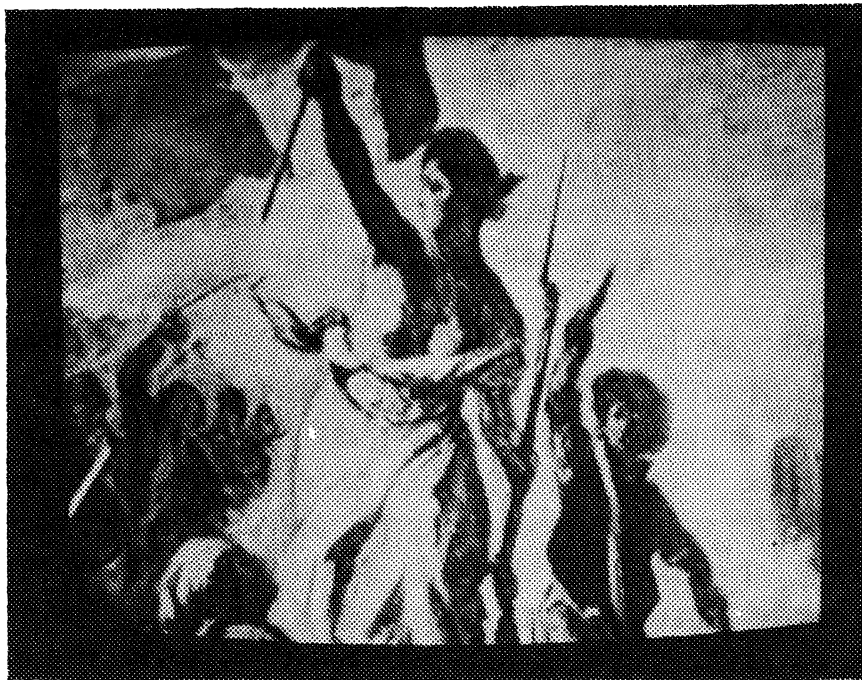
Men det er ikke helt rigtigt. Billeder kan bruges, så de utvivlsomt står for noget alment. Hvis jeg i en passende sammenhæng i mit videoprogram indfører et billede af en berømt statue ved indsejlingen til en nordamerikansk havn, nemlig frihedsgudinden, så vil min brug af dette billede nemt kunne vise, at nu drejer det sig om begrebet frihed. En anden billedmulighed ville være frihedsstøtten i København eller et kendt maleri fra den franske revolution.

Her vil nogle måske indvende, at billedet af frihedsgudinden slet ikke får dem til at tænke på frihed, men derimod på noget med USA og kolonialisme, at frihedsstøtten i København får dem til at tænke på noget med landboreformer, og at det berømte revolutionsbillede får dem til at

spekulerer over, om maleren nu hed Delacroix eller David. Og hvor blev så det almene begreb frihed af?

Og det er rigtigt, at billeder kan sende os ud i den slags vidt forgrenede tanker og associationer, og at man ikke kan være helt sikker på, om vi forbinder det samme med de samme billeder. Men sådan er det også med ord. F. eks. kan ordet frihed få nogle til at tænke på, at det er forfærdeligt at sidde i fængsel, andre vil tænke på at det snart er weekend, og nogle associerer måske til fri kærlighed.

Og så skulle man jo tro, at den slags usikkerhed om ords og billeders betydning kunne få den fornuftige kommunikation til at bryde helt sammen. Og det sker. Men kun som undtagelser. Thi for det meste indgår et ord som frihed i en meget styrende sammenhæng: ordet er et blandt mange andre, som alle er led i en bestemt samtale, som foregår i en



En opfordring til dans? Fra videoen Oplysningens Dialektik

bestemt social kontekst. Og på præcis samme måde kan billeder indgå i en sammenhæng med andre billeder (og lyde og så videre) i et bestemt videoprogram, som indgår i en bestemt social sammenhæng. For både ords og billeders vedkommende gælder, at sammenhængen (eller konteksten) kan styre vores forståelse i retning af noget alment.

Det skal understreges, at jeg her taler om at billeder kan bruges så de står for noget alment. Om et billede (eller en sekvens af billeder og lyde) får denne funktion afhænger af sammenhængen: videoprogrammets øvrige dele, forevisnings-situationen og de kulturelle koder. Har man f. eks. aldrig hørt om de nævnte kulturobjekter eller set billeder af dem før, så bliver det meget usikkert, hvilke almene forestillinger eller begreber de vækker til live.

Her ser det ud til at ord mere sikkert kan bruges til at henvise til noget alment. Men det skyldes måske blot, at ord oftere bruges på denne måde, og at bestemte ord, f.eks. ordet frihed, helt rutinemæssigt benyttes på denne måde. For det må ikke glemmes, at ords betydning er noget tillært. Jeg spurgte Anne på 4 år om hvad "frihed" var for noget. Det vidste hun ikke rigtigt. Da jeg insisterede og spurgte hvad hun i det mindste troede det var, svarede hun, at det var slik eller penge - og fortsatte så med at snakke om "fritid".

På andre sprog hedder frihed noget andet end på dansk. Og andre kulturer har formodentlig andre begrebslige inddelinger. Det er heller ikke umuligt at forestille sig en sprogbrug, f. eks. i en ordleg, hvor ordet frihed ikke henviser særlig sikkert til det almene begreb, som det plejer at stå for. Så både for ords og billeders vedkommende er konventionerne og brugssammenhængen afgørende. Den største forskel er måske, at der ikke for billeders vedkommende er

indarbejdet så faste og tilnærmelsesvis entydige rutiner for markering af det almene.

Det talte og skrevne ord frihed rammer i de allerfleste tilfælde næsten automatisk noget alment. Det kan i høj grad diskuteres, om forskellige personer eller forskellige kulturer nu også råder over præcis det samme almene begreb og hvad det nærmere vil sige. Men i denne foreløbige indkredsning vil jeg blot fremhæve, at der er tale om en velindøvet konventionel sammenhæng. Med billeder og lydsekvenser synes det noget mere usikkert, der skal ofte gøres meget mere ud af først at etablere henvisningen til det almene: anbragt på rette måde i et videoprograms forløb kan et hanegal markere frihed, og derpå blive ved at gøre det ret ubesværet hele vejen igennem programmet. Men etableringen af dette kræver en vis omhu, for ellers kommer hanegalet måske til at betyde "naturen" eller "forfængelighed" eller "nu er det morgen igen".

(Ofte forekommer der i kunstneriske film elementer, f. eks. pistolskud eller blafrende gardiner, som gentages på en tilsyneladende betydningsfuld måde, men som dog ikke synes at have en præcis betydning. Men lignende fortolkningsåbne elementer forekommer jo også i kunstneriske tekster. Og mon ikke det fortolkningsåbne også findes i selv de mest saglige film og tekster?)

Måske kan man sige, at billeder har deres egen materialitet og særegenhed mere i forgrunden, end ord normalt har. Billedet af frihedsgudinden ser vi på, og vi kan blive optaget af klædedragten, huden, lyset eller perspektivet, mere end af det bagvedliggende begreb. Ord derimod plejer vi at se lige igennem, vi går så at sige straks videre til begrebet uden at lade os distrahere. Men det skal naturligvis medregnes her,

at også ordene kan blive fremtrædende i deres særegenhed eller materialitet: f. eks. hvor man sætter ord i "gåseøjne", skriver dem med usædvanlig *skrifttype*, eller udtaler dem på usædvanlig måde.

Når ords materialitet eller sanselige egenskaber på denne måde trækkes frem i forgrunden, så bliver det klart, at man også kan betragte ord som en slags billeder eller lydbilleder. Og omvendt kan man tale om et billedsprog eller filmsprog og diskutere, hvorvidt sådanne sprog nu også kan være dobbeltartikulerede (sådan som verbalsproget, der groft sagt består af to typer elementer, nemlig bogstaverne (fonemerne) og ordene). En videre diskussion måtte også inddrage de særlige forhold omkring piktogrammer, symboler, metaforer og allegoriske fremstillinger. Jeg vil imidlertid her nøjes med den foreløbige konklusion, at der ser ud til at være gode muligheder for teoretiske og praktiske videreudviklinger af det "billedsproglige" og gå videre med en nærmere undersøgelse af det filosofiske begrebs begreb.

Hvad vi har arvet fra Platon

Platon gjorde meget ud af at forklare, at begreber havde en anden status end sansekonkrete ting. Han gjorde også meget ud af at forklare, at når kunstnere lavede billeder og statuer, som forestillede ting og personer omkring os, så var de allerede et par trin borte fra virkeligheden (Staten, Tiende Bog, 597 D ff)*⁹. Tingene og personerne omkring os er i følge Platon selv kun efterligninger eller afbildninger af det, som er rigtigt virkeligt, nemlig begreberne eller ideerne.

Hos Platon er begreberne ikke bare en slags fællesnavne for mange enkeltting (sådan som f. eks. "mand" er en fællesnævner for en hel masse levende væsener, eller "skønhed" en fællesnævner for mange betagende fænomener). Men begreberne har også en højere status, de er mere virkelige, og det er faktisk kun i kraft af dem, at tingene er, hvad de er, og ser ud, som de gør. Begreberne selv - og da især de højere filosofiske ideer som lighed, skønhed, sandhed, det gode, retfærdighed - er i følge Platon evige, uforanderlige, absolutte, ulegemlige, urørlige. Om en sådan ide gælder:

Den er for det første evig, bliver ikke til og svinder ikke bort, vokser ikke og formindskes ikke...

Den eksisterer for sig selv, i sig selv, med een og samme form til evig tid. (Platon, Symposium, 211)*¹⁰

Platons lære om begrebernes særlige status er en meget vigtig del af den fagfilosofiske opdragelse. Den er naturligvis ofte kritiseret, og næppe nogen bekender sig i dag forbeholdsløst til platonismen eller til den klassiske begrebsrealisme. Men det er en baggrundsopfattelse, som det ikke er så nemt at slippe (bl.a. fordi andre opfattelser af almenbegrebernes ontologiske status også let løber ind i problemer), og det er en opfattelse, som har haft kulturel gennemslagskraft langt ud over fagfilosoffernes rækker.

Som et mere kuriøst eksempel kan nævnes folkeskolelærerens fortvivlede forsøg på at lære sine elever, at den retvinklede trekant ikke er den, hun lige har tegnet på tavlen og står og peger på, men derimod en anden slags trekant, en ideel trekant, hvis linier er helt lige, men ikke har nogen tykkelse, og som ikke er synlig, men som man alligevel kan se for sig, bare kun for sit indre blik, hvilket dog ikke betyder, at man har trekanter inde i hovedet, o.s.v. De første gange eleverne

hører den slags (som er kulturelt arvegods fra Pythagoras, Parmenides og Platon), bedømmer de det naturligt nok som håbløst sludder. Senere bliver det en mere naturlig sag for dem.

Det er klart, at hvis man har en opfattelse af begreber og billeder, som blot ligner Platons (eller rettere: denne fortolkning af Platon), så må man være meget skeptisk over for ethvert forsøg på at begå filosofi ved hjælp af billeder. Billeder kan da højst komme ind som en slags hjælpeillustrationer for den uøvede. Senere, når man er blevet lidt mere øvet i filosofi, vil man være i stand til at tænke direkte i begreber uden hjælpebilleder. En sådan pædagogisk udviklingsmodel er beskrevet i Platons Symposion, hvor det i Sokrates' indlæg handler om begrebet skønhed, som man kommer til ved at gå fra en skuen af enkelte skønne mennesker, til en skuen af de skønne love og normer, for så til sidst at skue selve skønheden. Det resumeres således:

... at begynde med den skønhed vi alle har for øje, og stadig stige opad mod hint skønne, ligesom fra det ene trin til det næste, fra et til to, fra to til samtlige skønne legemer, fra den legemlige skønhed til et skønt liv, derfra til skøn viden og fra forskellige former for viden tilsidst nå til denne ene indsigt der ikke drejer sig om andet end hin ene skønhed, selve Det Skønne. (Platon, Symposion, *ibid*)

Men der er andre aspekter i Platons filosofi, som ikke er nær så billedfjendske - tværtimod.

Hvad vi ikke har arvet

Det er karakteristisk for Platon, at selv der, hvor han tilsyneladende skulle "tænke mest abstrakt" bliver han ved med at "skue". Platon er en visionær tænker i mere end en forstand. Det ord, som han benytter for at betegne begreber, altså det, som i en eller anden forstand ligger "over" eller "under" de sansekonkrete enkelting, er "eidos", som ellers på græsk betød udseende eller skikkelse. Det græske verbum "eidå" betyder både "jeg ser" og "jeg ved" (etymologisk er der vistnok forbindelse mellem "eidos" og "video", det mener i hvert fald Ong^{*11}).

På dansk har vi noget der ligner denne dobbelthed i ordet "indse", ligesom vi kan tale om at vi ser noget for os eller ser det for "vort indre øje". Her bliver syns-termer brugt om noget rent intellektuelt. Der kunne findes mange lignende eksempler, men man skal naturligvis være forsigtig med at konkludere for meget ud fra sådanne sproglige iagttagelser. Det er både muligt at hævde, at der hermed vises noget om synssansens uretfærdige primat i vestlig metafysik og erkendelsesteori, og at hævde, at der hermed vises, at det at sanse og det at tænke ikke er så væsensforskelligt endda.

Platons opfattelse af, hvad begreber er, er imidlertid på flere måder forskellig fra en moderne nominalistisk opfattelse, hvor begreber blot er en slags fællesbetegnelse for en række ensartede enkelting. Platons begrebsrealisme er vanskelig at forstå for en moderne tankegang, fordi forskellen mellem begrebet og det begrebne hos ham er en kvalitativ ontologisk forskel. Begrebet er ikke bare udtryk for en generalisering eller for et spring opad til et højere abstraktionsniveau, begrebet er også en idealisering. Eller sagt med et eksempel: begrebet "mand" er ikke bare noget, der er mere generelt end

de enkelte mænd hver for sig, begrebet "mand" er også mere perfekt. Eller de enkelte smukke ting, vi ser, er smukke, fordi de har del i en endnu større og renere skønhed: skønheden selv*¹².

For at få fat i dette aspekt oversættes "eidos" som regel til "ide", og man taler om Platons idelære (man kunne også tale om hans ideallære). Andre oversætter til "form". Men det er meget svært af fastholde det "visionære" og kvalitative hos Platon (oversættelses- og forståelsesproblemerne gælder ikke kun for danskere). Det er blevet næsten uforståeligt for moderne tankegang, hvordan man skulle kunne bære sig ad med at skue eller indse det ideale, de æstetisk og etisk kvalitative begreber. Det er blevet vanskeligt at forstå, at det skønne, det gode og det sande er det samme.

Platons storhed ligger ikke mindst i at han indrømmer og eksponerer en lang række af de problemer, som han selv ser for sin egen filosofi, ikke mindst hvad angår forholdet mellem ideerne og enkeltfænomenerne (er der f.eks. tale om en slags lighed, hvilken karakter har så denne lighed?*¹³). Det jeg gerne her vil fremhæve er, at Platon ikke uden videre kan tages til indtægt for den opfattelse, at der er et uovervindeligt skel mellem filosofi og billedmedie.

Der hvor Platon diskuterer forholdet mellem skriftlighed og mundtlighed (f.eks. i dialogen Phaedrus), og hvor man måske skulle vente, at han med udelt begejstring ville glæde sig over skriftens stivnede, upersonlige og uforanderlige måde at fremstille de begrebslige sandheder på, der viser han sig temmelig skeptisk over for skriftens muligheder. Også for Platon havde det levende ord sine fordele.

Det bør også nævnes, at Platon trods sin kritik af kunstnerne (og det han ikke kunne lide var især den nye, næsten social-realistiske stil, som vandt frem på hans tid, jævnfør Arnold Hauser^{*14}), alligevel selv havde en lang række kunstneriske træk: hans dialoger er kunstfærdige, fyldt med behændige fif, så forbløffende som i den retorik han kritiserer. Vedholdende rygter vil vide at Platon selv digtede lyrik i sin ungdom, og selv i sine dialoger går han ikke af vejen for en god verselinie, f.eks. fra Homer (som han så andre steder skælder ud for ikke at have været til gavn for erhvervslivet). Og hvis der er nogen, der har brugt lignelser og allegorier - eller for nu at sige det tydeligt - billeder i filosofien, billeder, som har brændt sig fast på civilisationens nethinde, så er det Platon. Hvis jeg en dag skulle være så heldig, at få midler til at lave en udstilling i dertil egnede lokaler om filosofi, så ville det første rum indeholde en helt konkret gengivelse af Platons hulelignelse. Og dette billedrum ville genkendes af langt flere end fagfilosoffer.

Den positivistiske tendens

I nyere tid har en noget anden opfattelse af begrebernes status været fremherskende, nemlig den nominalistiske. Denne opfattelse synes imidlertid ikke mere venligt stemt over for billeder. Hverken i den positivistiske udgave eller i den begrebsanalytiske udgave.

Nominalismen går den anden vej og vil ikke tilskrive almenbegreberne en højere (og af den grund usynlig, uafbilledlig) status. Tværtimod tages så meget realitet som muligt ud af almenbegreberne, så meget, at de er ved at ende som tomme

ord og meningsløse lyde i luften (og det er jo heller ikke særlig fotogent). Almenbegreberne, alle de store flotte og dyre "ord", som hidtil har været filosofiens hjerte- og problembørn, bliver underkastet en streng disciplin; og hvis begreberne prøver at gøre sig til som noget mere end det, der kan tælles og måles og vejes og forklares instrumentelt, så erklæres de straks for meningsløse, og sættes uden for døren til den filosofiske gymnastiksal, hvor de så kan stå og skamme sig til de lærer at holde op med at være metafysiske.

Positivismen gjorde meget i begyndelsen af det 20.ende århundrede for at bekæmpe overtroen og fremme videnskabeligheden. Den forlangte verifikation. Når man brugte et ord, så måtte man kunne angive lige præcis hvad det betød. Enten skulle man kunne henvise til bestemte sansekonkrete ting. Eller også skulle man kunne forklare ordets præcise funktion i sproget. Hvis ikke man kunne det, så var ordet meningsløst. På den måde kunne man tilsyneladende undgå en hel del mystik.

Et sådant dokumentationskrav ville naturligvis også gå hårdt ud over den filosofiske samtale. Hvis man ikke kunne angive lige præcis hvad "frihed" eller "skønhed" betød, så måtte man jo holde op med at bruge den slags ord. Det syntes imidlertid ikke at bekymre sprogrenserne, tværtimod. I følge en af de oprindelige positivist, Rudolf Carnap, ville det være meget velkomment, hvis man kunne afskaffe metafysikken og al anden meningsløs snak om normer og værdier gennem en sådan procedure (Carnap, p. 220)*¹⁵.

Carnap ville gerne have, at ordene fik en fast og sikker, veldefineret betydning. Han havde bemærket, at ord ofte gled i deres betydning i løbet af historien. Og det gik ikke an.

Han skrev: "Erstens muss die Syntax des Wortes festliegen ..." og videre "Zweitens muss ..." (Carnap, p. 221) o.s.v. Men hvad er dette for et "muss"? Carnap ville sikkert mene, at han her er deskriptiv, og at dette "muss" mest af alt udtrykker en logisk nødvendighed, ikke en moralsk eller normativ. Et ord må have sin betydning fastlagt, ellers er det slet ikke et ord - ikke et ord med betydning.

Imidlertid kan man indvende, at historien og dagligsproget klarer sig ganske udmærket med de glidende betydninger, med de vage ord. Og at filosofferne plejer at være ganske forståelige, selv om de oftere overtræder end overholder de klassiske regler for entydighed og gyldig argumentation. Her er altså alligevel noget såkaldt normativt på færde hos Carnap. Klarheden er et ideal for ham. Eller rettere: der er en bestemt grundantagelse om kommunikation og rationalitet på færde, nemlig den, at der (altid) er behov for en regelret udveksling af entydige informationer.



En klar og veldefineret betydning? Fra Oplysningens Dialektik.

Dertil må siges, at en sådan udveksling kan der måske nogle gange være behov for. Og det er her nærliggende at tænke på videnskabeligt routinearbejde eller anden data-udveksling. Det kan både være ønskeligt at undgå tvetydigheder og misforståelser, og samtidig kan det være muligt at gennemføre en sprogrensning og instrumentalisering af kommunikationen på sådanne afgrænsede felter. Men den type standardiserede sproglige udvekslinger, som dette vil resultere i, bør næppe gøres til et ideal for filosofisk diskurs eller ophøjes til universel norm.

Der einfachste Satz, der Elementarsatz, behauptet das bestehen eines Sachverhaltes. (Wittgenstein, Tractatus, 4.21)*¹⁶

Og:

Der Satz ist eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze. (Tractatus, 5)*¹⁷

Også den tidlige Wittgenstein bidrog til den opfattelse, at man med sproget kunne foretage en veldefineret en-til-en afbildning af den foreliggende virkelighed, og at der derudover ikke var så meget at tale om, da ordene jo ikke kunne pege på andet. For en diskussion af forholdet mellem billeder og filosofi er det tankevækkende, at Wittgenstein med flere ser ud til at have haft noget nær en foto-dokumentarisk opfattelse af sproget. Hvilket dog langt fra fik Wittgenstein eller andre til at erklære foto- eller malerkunst for filosofisk (en nuanceret gennemgang af Wittgensteins billedopfattelse findes i Søren Kjørups artikel "Wittgenstein and the Philosophy of Pictorial Languages"*¹⁸).

Den positivistiske hensigt var at gøre (natur)videnskabens sætninger, som gengav det positivt givne, til den eneste korrekte afbildningsform. Andre former, så som poetiske

udtryk, kunstneriske billeder, religiøse forestillinger, moralske og æstetiske anskuelser, politiske meninger og lignende, var ikke gengivelser af virkeligheden, men subjektive udtryk som var meningsløse.

Under sproget skulle der altså ifølge denne (positivistiske og metafysiske) opfattelse ligge en given virkelighed, som man kunne sammenligne de sproglige udtryk med. Det meningsfyldte videnskabelige sprog bygges således - i følge denne meget håndfaste fortolkning af meningsteorien - op med protokolsætninger som byggeklodser, protokolsætninger som umiddelbart skulle svare til virkeligheden, f.eks.: dette er rødt, eller dette er et hus, eller dette ligner det jeg så før.

Imidlertid, positiverne blev aldrig enige om, hvad der var det umiddelbart givne, eller hvad der kunne udtrykkes i de fundamentale protokolsætninger. Carnap nævnte selv denne vanskelighed (skrevet med småt nederst side 222 og øverst side 223 i nævnte værk), men gik så hurtigt videre.

Et af positivismens formelle problemer var, at den efter sine egne regler også afskaffede sig selv. Afvisningen af metafysikken var i sidst instans selv metafysisk. Kravet om verifikation via iagttagelse kunne ikke selv verificeres. Hvad der var protokolsætninger lod sig ikke selv definere sådan som det skulle, nemlig ved hjælp af protokolsætninger. Positivismen blev ret hurtigt opgivet som filosofisk teori, men ånden i den levede videre. Deriblandt kravene om at tale logisk, eksakt og i veldefinerede termer, hvis man ville tale filosofisk. Mistroen til al anden sprogbrug end den, som man mente var den naturvidenskabelige fortsatte, mistroen til kunst fortsatte, og mistroen til at billeder kunne være filosofiske fortsatte.

Tendensen til begrebseksercits

Det er meget, meget vanskeligt at komme af med positivismens begrebsanalytiske eftervirkninger. Ikke fordi en sådan fagtradition er vanskelig at kritisere, men fordi den meget formelle, begrebsgymnastiske indstilling på mange måder udgør kulminationen af den vesterlandske oplysningstænkning, og samtidig er udtryk for en socialpsykologisk forskningsmekanisme, og samtidig igen udtryk for en operationalisering på filosofiens område af fremherskende interaktionsformer i det moderne samfund. Det vil jeg i det følgende udfolde en smule mere, idet sigtet dog blot vil være at gøre omsætningen af filosofi til billeder til et mere troværdigt projekt.

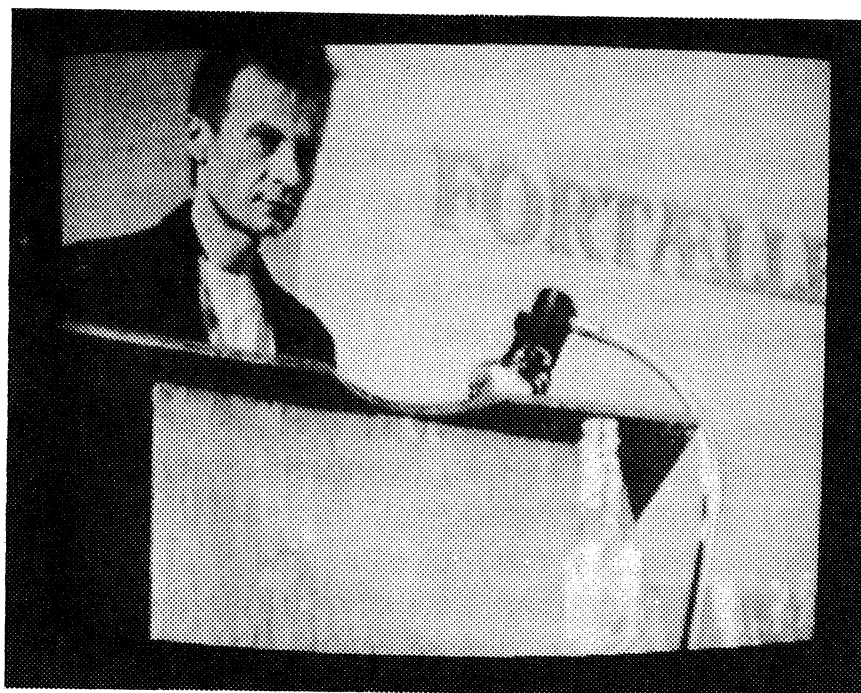
I følge hvad jeg vil kalde den moderne standardopfattelse er der to ting galt med billeder, som gør dem uegnede til filosofisk arbejde: 1) Billeder er alt for specielle og forestiller altid noget specifikt. 2) Billeder er alt for komplekse og det er ikke til at få hold på hvad de forestiller.

Som det ses er der en vis modstrid mellem 1) og 2), men det er kun karakteristisk for opfattelsen.

Bag 1) gemmer sig den opfattelse, at billeders væsen er at afbilde det foreliggende. Denne opfattelse af billeder svarer ganske godt til afbildningsteorien hos den tidlige Wittgenstein, hvor det blot var ord, der stod i billedernes sted. Opfattelsen er åben for den samme kritik, men altså meget sejlivet. Jeg vil diskutere den grundigere i en lidt anden sammenhæng i afsnittet om "Billedhandlinger". Men foreløbig kan det som allerede anført indvendes, at et specifikt billede godt kan forestille noget generelt: Et bestemt maleri af Dela-

croix forestiller friheden (og ikke bare en bestemt kvinde på en bestemt barrikade).

Bag 2) gemmer sig den opfattelse, at det subjektive eller fortolkningsmæssige element i opfattelsen af billeder er alt for stort og alt for forstyrrende. Man vil ikke have fortolkning. Man vil kun have enkle størrelser. Det komplicerede må kun fremkomme ved regelret akkumulering. Den formelt indstillede bliver nervøs ved tanken om diskussioner om kunst, ved folks lidenskabelige forkærlighed for det ene og det andet billede, ved smagens uberegnelighed, individernes uregerlige fantasi. Og endnu mere nervøs ved tanken om, at der heri kunne vise sig et erkendelsesmæssigt indhold eller nogle praktiske imperativer. Det ses som en fare ved at bruge billeder. Og samtidig tror man, at dette fortolkningsmæssige element nemmere kan undgås, når det drejer sig om sproglige udtryk og begrebsligt arbejde.



Objektivitet er blevet et skævt ideal. Fra Faglig Formidling

Sprogrensningen søges videreført. Den sidste rest af det kvalitative og visionære i Platons idelære søges bortrationalliseret. Tendensen går i retning af at gøre begreber til funktionelle størrelser i sproget, og sproget selv forsøges forstået som et sæt regler. Man har forstået et begreb, når man har tilegnet sig den færdighed at bruge ordet i overensstemmelse med den måde, som det plejer at blive brugt på. Et begreb bliver så en lille færdighed inden for den store sprogfærdighed, et begreb bliver en lille regel inden for et større sæt regler. Erkendelse bliver - håber man - et regelret arbejde.

Bag denne formaliseringstendens ligger et ønske om at kunne styre, modellere og beherske informationsudvekslingen og erkendelsen - en magtvilje, hvis rødder, udbredelse og nytte kun sjældent diskuteres.

Die sprache ist im gigantischen Produktionsapparat der modernen Gesellschaft zu einem Werkzeug unter anderen reduziert. (Max Horkheimer, Zur Kritik, p. 31)*¹⁹

og

Gerade der Begriff der Tatsache ist ein Produkt - ein Produkt der gesellschaftlichen Entfremdung; in ihm wird der abstrakte Gegenstand des Tausches als Modell gedacht für alle Gegenstände der Erfahrung in der gegebenen Kategorie. (ibid p 84)

På moderne filosofikongresser er det meget almindeligt at tale om sproget som et spil, eventuelt som et stort spil bestående af flere små sprogspil. Et yndet eksempel er at sammenligne sproget med et skakspil. Her gælder et sæt regler, og overholder man ikke dem, så spiller man slet ikke skak. I sproget skulle det så være ligesådan: for at tale meningsfuldt sammen må man overholde nogle regler for

korrekt sprogbrug; gør man ikke det, så har man begået en fejl og er slet ikke fornuftig (eller man har slet ikke sagt noget).

Et sprog må have standarder for korrekthed for at være et sprog, ganske som et spil må have regler for at være et spil. (Dummett, p. 82)*²⁰

Fire personer kan ikke sætte sig til spillebordet med den hensigt, at de hver især vil spille et spil, som afviger fra det, de øvrige spiller. (ibid p. 77)

Kunne ingen sprogbrug være korrekt og ingen ukorrekt, ville intet af, hvad nogen siger, kunne være med bestemthed sandt eller falsk; og hvis intet udsagn kunne være objektivt sandt eller falsk, ville ord ikke kunne have betydning, og sprog ville ikke findes. (ibid p. 76)

Analogien mellem sprog og et spil som skak holder imidlertid ikke. For i almindelig sprogbrug benytter vi f. eks. ironi, overdrivelser og metaforer, og det er ikke til at se, hvad et ironisk, et overdrevent eller et metaforisk skaktræk skulle være. Hverken skak eller i det helt taget spil (forstået som velorganiseret, velafgrænset, regelbundet aktivitet) er egnet til at illustrere eller definere almindelig eller filosofisk sprogbrug.

At der så efter Dummetts mening her ikke mere ville være mulighed for at tale med bestemthed om objektivt sande eller falske udsagn, kan man vel tage ganske roligt; og når han sætter trumf på og konkluderer, at så ville sprog ikke findes, så overser han, at det hans argument nok snarere viser, er at sådan et sprog, som han gerne vil have, det findes ikke - i hvert fald ikke som et såkaldt naturligt sprog.

Det citerede kongresindlæg er muligvis ikke repræsentativt for Dummetts arbejde. Hvad jeg er ude på at kritisere er heller ikke en enkelt fagfilosof, men det, som jeg opfatter som en generel tendens i moderne analytisk filosofi, nemlig den vedholdende hygiejniske oppolering af det rent begrebslige, det rent logiske, det rent formelle. Jeg opfatter det som udtryk for en diffus trang til beherskelse og samtidig som udtryk for en berøringsangst over for påtrængende problemer. En beherskelsesformalisme er naturligvis særlig blind over for de moderne problemfelter, hvor beherskelsesrationaliteten er en del af problemet: f. eks. civilisationsteori, teknologivurdering, økologiske og socialpsykologiske problemer.

Når den positivistiske og begrebsanalytiske fagtradition slipper sine hygiejniske opløsningsmidler løs, så går det ikke kun ud over den forvirrede tale, det mystiske og fordækte - som der jo nok kunne være grund til at få klaret op - men så går det ud over fagets eksistensberettigelse. Resultatet bliver en indholdsmæssig aflivning af konkrete og aktuelle filosofiske opgaver og en tilbagetrækning til en formalisme, som ikke antaster de grundliggende fordomme, de grundliggende magtforhold eller den rent kvantitative kalkyle, som udfolder sig med paradigmatisk kraft i det moderne samfund.

Den gængse modstand mod filosofiske billeder tolker jeg som en usikkerhed over for det, som ikke så let lader sig binde af regler, ikke så let lader sig opgøre kvantitativt, ikke så let lader sig definere, ikke så let lader sig beherske som afgrænsede entiteter. Og jeg finder, at det kun er en umådelig fattig udgave af filosofi, som lader sine begreber presse ind i en sådan formalisme, og jeg er glad for, at det åbenbart ikke er så nemt at presse billeder ind i den samme bås.

Dialektik, stemning, mimesis

Filosofi er andet og mere end tomme ord og regelmæssig begrebsanalyse; filosofi drejer sig også, hvis noget gør det, om stil og holdninger, om liv og lyst, om det gode og det grimme, om alt, hvad der er væsentligt for os at tænke, mene og føle noget om og for. Filosofi er ikke almene tanker i den betydning, at ingen tænker dem, men i den betydning, at subjektet og intersubjektiviteten tænkes med.

Filosofiens tanker og eftertanker har også en sanselig side. Filosoferne har ganske vist været slemme til at overse både krop, køn og klasse som en del af udgangsbetingelserne for deres egen filosofi, og det uovervejede eller restriktive forhold til sanseligheden og det praktiske liv har også sat sig spor i deres måde at oppolere det "rent" åndelige og i deres måde at skrive på. Men heldigvis har der også været undtagelser og usædvanlige skribenter i filosofihistorien (hvilket jeg skal komme tilbage til i afsnittet "Kompleksitet og stil"), og når det i dag drejer sig om at formidle filosofi og refleksion, så må det også dreje sig om at kunne spille på hele repertoiret af egnede medier og virkemidler.

Det er for snævert at opfatte den filosofiske aktivitet som en form for skakspil, hvor man flytter rundt med nogle brikker: begreber forstået som diskrete entiteter. Vi tænker og forstår ikke ved hjælp af byggeklodser. Erkendelse bygges ikke op ved at man lægger mentale mursten oven på hinanden.

Begreber er ikke sådanne velafgrænsede størrelser - eller, hvis man vælger at kalde de velafgrænsede intellektuelle størrelser

for begreber, så gælder Adornos indsigt: at det begrebne ikke går op i begrebet. Erkendelsen har også et mimetisk aspekt: den bygger også på en ikke-objektiverende efterligning eller medskaben. Virkeligheden lader sig ikke skære til en gang for alle. Deri tog både positiverne og den idealistiske identitetstænkning fejl. Eller sagt med mere jævne ord: at filosofere består ikke i at sætte tingene hurtigt og effektivt i bås - for derefter ikke mere at undre sig over noget, overveje noget, eller tænke over noget.

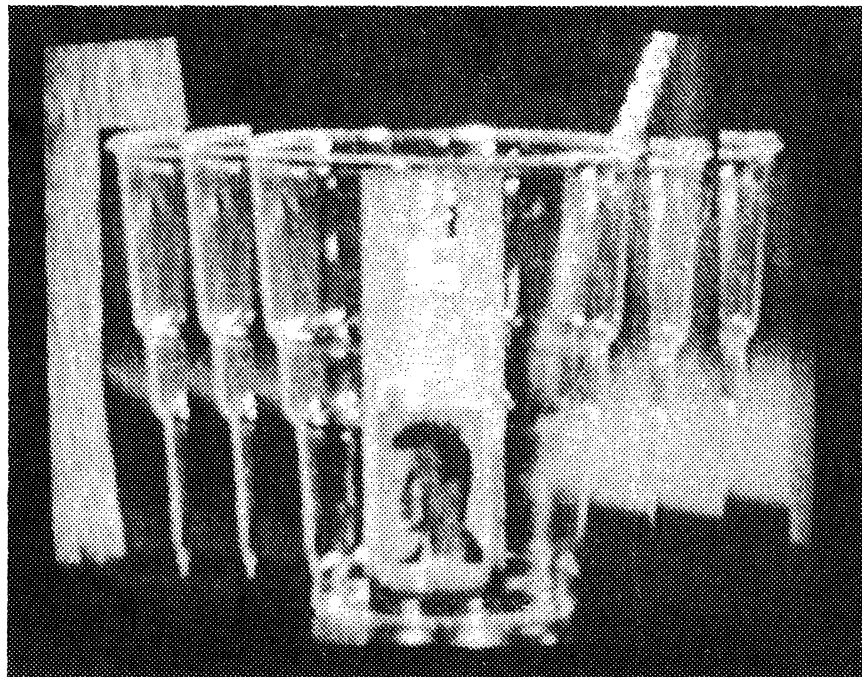
At formulere en mere positiv teori om begrebets natur, i stedet for blot at kritisere Platon, positivismen, og den moderne mere eller mindre bevidste standardopfattelse, er både sagligt og sprogligt vanskeligt (Kant, som vel tør gælde som en af filosofihistoriens største terminologiske kapaciteter og pedanter, havde også sine vanskeligheder, både sprogligt og sagligt. Ikke mindst i Kritik der Urteilstkraft, hvor han i mødet med kunsten må sætte sanseligheden og forstanden til at lege sammen - dog uden at de leger noget bestemt).

Jeg vil imidlertid kort anføre tre filosofihistoriske korrektiver til det, som jeg kalder den moderne standardopfattelse: Hegel, Heidegger og Adorno. For overskuelighedens skyld præsenterer jeg deres udvidelse af det gængse begreb om begrebet meget kortfattet og på en måde, som ikke forsøger at lægger sig særlig tæt op af deres egne meget forskellige terminologier. For skønt deres specielle sprogbrug efter min opfattelse er meget motiveret, så vil den i en kortfattet fremstilling for nemt få en meget kunstig karakter.

Hegel

Hegel gør grundigt nar af de empiristiske forestillinger om at man kan opnå en umiddelbar sikkerhed i erkendelsen blot man råber "her" og "nu" eller kommer slæbende med ting og sager, eller noget man kalder kendsgerninger, som man vil have klæbet ind i filosofiens bog. Erfaringer er ikke uformid-lede, sanselighedens indtryk står ikke skarpt afgrænset over for forstandens begreber (eller over for fornuftens aktivitet).^{*21}

Kants skarpe distinktion mellem sanselighed og forstand bringes af Hegel ud på så dybt vand, at den må begynde at svømme: vi står altid midt i erfaringer, midt i komplekse sammenhænge, og der er ikke noget sted, hvor vi kan sidde tørskoede og fordele opgaverne på forhånd mellem krop og intellekt, f.eks. sådan at kroppen skal levere kraften til svømmetagene, mens intellektet skal bestemme



Både billeder og begreber kan strækkes. Fra Faglig Formidling

svømmetagenes form. Helt så skarpt kan ikke skelnes mellem det sanselige og det begrebslige, og slet ikke via en intellektuel forhåndsakt.

Samtidig gør Hegel begreberne bløde og bevægelige og får dem til at danse (en øvelse, som aldrig blev forstået af de senere angelsaksiske begrebsgymnaster, som fortsatte med streng eksercits. Hegel dynamiserer hele det filosofiske begrebsapparat. Ikke nok med at han lader begreberne forandre sig i løbet af historien: det er begrebernes forandring, der er historien.

Det betyder ikke kun det, at ord forandrer betydning, men at hele den måde, hvorpå vi tænker og opfatter virkeligheden forandrer sig, og det så gennemgribende, at det faktisk også er historien, som tænker os.

Hegels dialektik er ikke en filosofisk metode (ibid p. 40 ff). Han giver sig ikke af med en udvendig betragtning af begreber, som var de genstande eller værktøj, og han kører ikke bestemte procedurer af, som så ville være indifferente over for indholdet af de begreber, begrebsdistingtioner eller filosofiske standpunkter, som han tager under behandling. Hegel graver i forudsætningerne for begreberne, som altså er en slags midlertidige forståelsesrammer for fænomenerne, og leder efter nye sammenhænge. Hegels måde at arbejde filosofisk på er således - hvis man tager ham alvorligt - indholdsbestemt og meget uegnet for skematisk fremstilling.

Det må også nævnes, at Hegel er en mester i fortolkning af kulturens tegn. Hans viden om og kombination af historiske, filosofiske og videnskabelige discipliner er encyklopædisk imponerende. I modsætning til moderne hermeneutikere som Gadamer og Ricoeur nøjes Hegel ikke med at snakke om

fortolkning, men han forsøger sig med meget vidtrækkende fortolkninger. Han er ikke så fjendtligt indstillet over for kunst, billeder og musik, men opfatter sådanne frembringelser som legitime udtryksformer for åndeligt indhold. Det åndelige indhold kan udtrykkes på forskellig måde, og her har Hegel ganske vist en faglig forkærlighed for begrebets anstrengelse i den bevidste filosofiske refleksion. Men andre udtryksformer eller overordnede medier som kunst, religion og politiske organisationsformer er ikke tilfældige eller rent udvendige former.

Hvordan Hegel ville have set på de moderne mediers filosofiske muligheder er naturligvis gætteri, men ikke rent gætteri. Set i lyset af hans æstetik tror jeg, at han ville være ganske positivt stemt. Det afgørende her er imidlertid ikke Hegels smag, men det mere principielle spørgsmål, om ikke netop en dialektisk opfattelse af filosofi og begreber betyder en åbning for de moderne dynamiske lyd-billedmediers muligheder som refleksionsmedier.

Heidegger

Med Heidegger kan man prøve at indføre andre filosofiske aktiviteter end de strengt begrebslige. Heidegger nøjes ikke med at lade den sammenfatning, som et begreb jo plejer at stå for, være den eneste måde at skaffe sig erkendelse på. Begreber er blot udtryk for en opdeling (artikulation) af en mere sammenhængende betydningshelhed^{*22}. For Heidegger er der også erkendelse i de mere diffuse eller svævende stemninger og komplekse, kontinuerede betydnings-sammenhænge.

Dermed mener han ikke at vi skal fordybe os i psykologiske studier af os selv og andre, for så at erkende noget om forskellige følelser og stemninger. Hans pointe er at vi altid allerede er i en stemning, og at vi erkender igennem en stemning. Vi befinder os allerede i verden, i færd med forskellige projekter, i en vekselvirkning med andre, midt mellem nogle ting, i et bestemt eller i et ubestemmeligt humør - og alt dette tilsammen (og ikke kun humøret) udgør den måde vi befinder os på, og dermed stemningen, den måde vi er stemt på.

Vi er altid allerede i en stemning, og det er først på baggrund af en sådan temmelig flydende eller svævende oplevelse af vores komplekse situation, at vi kan give os til at opdele det, vi befinder os midt i, i mindre, afgrænsede enheder, som vi kan holde ud fra os som begreber og sætte navne på.

Hvis det formuleres sådan, at stemningen hos Heidegger står for det, som vi på en måde passivt befinder os i, noget som allerede er sket og som altså har et lidt fortidigt aspekt, så kan det videre formuleres sådan, at det mere fremtidige og på en måde aktive aspekt er det, han kalder forståelse. Forståelse i denne betydning vil nemlig sige at have en hensigt, et projekt, en plan, som ikke nødvendigvis er en veldefineret plan, men snarere en kontinuert orientering, hvorigennem man fortolker. Man forstår noget ud fra det man vil.

Dette forståelsesbegreb ligger til grund for den hermeneutiske opfattelse (som Heidegger har gjort meget for at videreudvikle), at en tekst kun er forståelig ud fra de fortolkningshensigter man har; og at på samme måde andre forskningsfelter som f. eks. naturen kun svarer på de

spørgsmål, som stilles, og at disse spørgsmål er forankrede i en interesse.

På denne måde får Heidegger strakt det at erkende ud imellem de to tidslige horisonter af fortid og fremtid. Erkendelsen er på en gang (fortids)stemt og (fremtids)fortolket. Han foretager altså en temporalisering af erkendelsen. Denne måde at være orienteret på, denne udstrakte stemningsmæssige holdning er for Heidegger den oprindelige, grundliggende erkendemåde, og den begrebsliggjorte og eventuelt videnskabelige erkendemåde er en deraf afledet form^{*23}.

Det er lige netop her, i kernen af Heideggers temporalisering af erkendelsen, at jeg ser endnu en filosofisk åbning for de moderne, dynamiske medier.

Denne erkendelsesudvidelse må blandt andet betyde, at man i de moderne - såvel som i de gamle - medier kan tillade sig at arbejde i stemninger og udkast, uden derved automatisk at have givet afkald på erkendelse eller filosofisk styrke, snarere tværtimod.

Som jeg ser det udvider Heidegger derved det filosofiske materiale fra at være kun afgrænsede størrelser (distinkte verbaliserede begreber og sanseindtryk) til også at omfatte åbne stemninger og fortolkningsudkast. Og derved bliver det muligt at lade filosofiens traditionelle diskrete entiteter blive afløst af indiskrete.

Det betyder, at den så ofte tilstræbte neutrale, kendsgerningsorienterede, videnskabelige erkendemåde for Heidegger at se er en abstraktion på baggrund af en mere oprindelig, stemningsladet erkendemåde. Og som videre konsekvens

ligger i teorien, at den traditionelle opfattelse af en spaltning mellem subjekt og objekt er en historisk misforståelse. Ganske meget i den vesterlandske filosofi er i øvrigt i følge Heidegger misforstået metafysik, som historien af en eller anden uforklarlig grund har tilskikket os. Heidegger ligner nemlig Hegel deri, at heller ikke han ønsker at spørge bag om en ret så idehistorisk udlægning af historien.

Den oprindelige, stemningsladede forståelse kan altså udmøntes eller artikuleres i mere afgrænsede og manipulerbare enheder. Først her opstår navnene og begreberne, og først her, hvor vi så at sige træder et par skridt tilbage fra det umiddelbart engagerede, opstår ting og mennesker som noget vi kan betragte som elementer over for os i verden. Vi skifter altså over fra vores fortids-fremtids rettede komplekse og dynamiske erkendelseform til en form for stillestående nutid: vi skifter til øjebliksbilleder, vi betragter mere indifferent det blot foreliggende.



Kasserede gravstene. Et stemningsbillede fra En Kirkegårds Ånd

For Heidegger er det først i kraft af et afkald på sammenhæng og mening muligt at foretage den abstraktion fra fænomenernes specificitet og kvalitet, som betyder, at man kan tælle ting (at tælle forudsætter en ligesætten). Ud fra det oprindeligt kvalitative abstraheres altså til det målbare, det kvantitative.

Efter denne opfattelse opstår den tingsfikserede metafysik og den naturvidenskabelige betragtningsmåde altså i kraft af et afkald på kvalitative holdninger som samtidig er et tilvalg af kvantitative. Ikke uden lighed med hvad der senere udfoldes i Frankfurterskolen og hos Habermas ser også Heidegger (både den tidlige og den sene), at det konstitutive for den naturvidenskabelige erkendelse er interessen for teknisk beherskelse af naturen. Uden en sådan orientering, som langt fra er uskyldig eller ren, ville videnskaben ikke kunne få øje på noget som helst.

Adorno

Det, som for Heidegger er en noget mystisk historisk tilskikkelse, nemlig at det kvantificerende og beherskelsesorienterede fortrænger den kvalitativt stemte forståelsesform, og som han ikke kan forklare som andet end en "værenstilsikkelse" - hvilket ikke er nogen forklaring - bliver noget mere tilgængeligt for en forklaring, hvis man også inddrager den praktiske side af historien - uden at det dog bliver mindre kompliceret af den grund. For så bliver den kendsgerningsfikserede virkelighedsopfattelse et led i udviklingen af den form for samkvem og produktion, som

baserer sig på udvekslingen af varer og almene ækvivalenter - også kaldet penge.

I et samfund, hvor penge er det udviklingsstyrende, det mest effektive, det mest virkelige, det mest almengyldige, der må den kvantificerende betragtningsmåde slå igennem. Og denne objektivering tillader samtidig, at de afspaltede subjektive interesser slår igennem. Civilisationen bygger videre på magt og beherskelse.

Adorno ser ikke magt og beherskelse overalt - kun de allerfleste steder. I sin kritik af positivismen og dens moderne udløbere er han lige så hånlig som Hegel (der her var meget forudseende) og lige så bekymret som Heidegger, men han er langt mindre naiv. Skønt han med stor indlevelsessevne følger Hegels og Heideggers dynamisering og temporalisering af erkendelsen, så ser han også rester af den samfundsmæssigt sanktionerede magt og beherskelsestænkning midt i deres opgør med det filosofiske begreb om begrebet. Hegel ønsker stadig at få alt til at føje sig ind under fornuften, hvilket i sidste instans er at opgive dialektikken, mens Heidegger på sin side forsøger at finde tilbage til en oprindelig uskyldighed, hvilket i sidste instans er at opgive historien.

For Adorno er der ikke nogen oprindelighed, som tanken eller intuitionen kan søge tilflugt i, der er ingen sikre udgangspunkter og intet sikkerhedsnet under den reflektive gennemtrængning af de samfundsmæssige og idehistoriske kategorier. For Adorno holder begrebets anstrengelse og den kritiske holdning ikke op, og han har kun foragt tilovers for den spidsborgerlige søgen efter sikkerhed. Et er, at man vil sikre sig ejendom og magt over natur og mennesker, noget andet er, eller rettere: stort set det samme er, trangen til at

ville søge sikkerhed i erkendelsen, at ville have klare og distinkte og manipulerbare begreber.

Over for Hegels dialektik sætter Adorno sin kritik ind mod det sted, hvor dialektikken viser sin ellers længe skjulte magtvilje, nemlig i absoluteringen. Hegels dialektik er ikke åben, men lukkes til sidst i et system, hvor den absolutte ånd gør krav på at have tænkt alle bevægelserne ud og ind af sig selv i sin egen identitet. Eller sagt på en anden måde: Hegel forsøger en totalisering af erkendelsen, som ikke vil lade noget stå tilbage uden for begreberne.

Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslöse mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.
(Adorno, Negative Dialektik, p. 21)*²⁴

I forhold til standardopfattelsen (og til dels Hegels) af relationen mellem begreberne og det, som de skal begribe, indtager Adorno den stik modsatte holdning: der skal ikke være en identitet mellem begrebet og det begrebne. Det betyder, sagt i lidt mere almindelige ord, at det ikke er filosofiens opgave at stræbe efter den mest denotativt præcise sprogbrug, men derimod at stræbe efter den brug af sproget, som bedst bidrager til erkendelse og som gør mindst vold på de fænomener, som skal erkendes. Og erkendelsens form og indhold kan ikke på forhånd eller en gang for alle lægges i faste rammer, men afhænger af den historisk foranderlige konstellation af momenter.

Når Adorno kalder et af sine hovedværker for Negative Dialektik, så er det ikke kun for at markere sin sædvanlige kritiske indstilling til idealismen, positivismen, fænomenologien, eksistentialismen o.s.v., men også for at vise, at han

ikke ønsker en filosofi, som prøver at tage fat om virkeligheden med en klam begrebslig hånd.

Og når Adorno kalder sit andet hovedværk for *Ästhetische Theorie*, så er det netop fordi modstanden mod det begrebslige tyranni kan manifestere sig mere positivt i æstetikken. Æstetik betyder teori om sanselighed, skønhed og kunst; og det er en filosofisk disciplin, og som sådan betjener den sig af begreber, men den gør det hos Adorno i et forsøg på at vise, hvor og hvordan den gængse brug af forstand og begreber kommer til kort. Kunsten og det sanselige bliver her en kilde til erkendelse, og til erkendelse, som ellers for tiden er undertrykt. Lidt forgrovet kan man sige, at sandheden har sagt op fra tanken og er flyttet ind i sanseligheden, for sådan som forholdene er for tiden, vil sandheden hellere bo sammen med kunsten end med forstanden. De to har jo tit haft noget med hinanden at gøre i historiens løb.

Dermed har Adorno ikke sluppet rationaliteten, han ønsker ikke at kaste sig i armene på mystik, religiøsitet, inderlighed, kropsnarcissisme eller kunstdyrkelse for et syns skyld. Hans æstetiske interesse er en interesse for erkendelse, og forholdet mellem kunst og filosofi ser han derfor som et produktivt spændingsforhold:

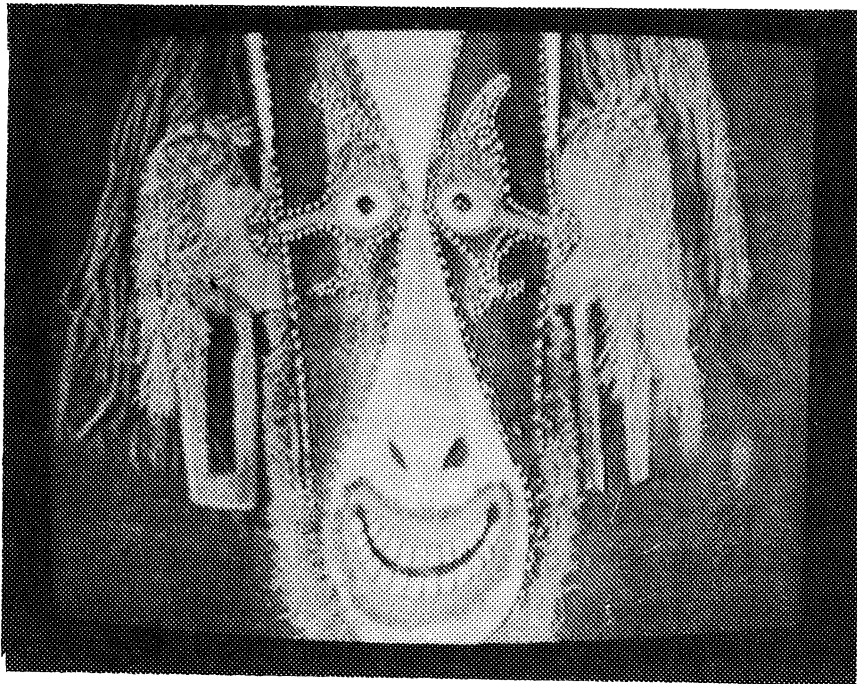
Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie Interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt. (Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 113)*²⁵

Når Adorno ser kunsten som en kilde til erkendelse, så er det ikke fordi han gør dét, som filosoffer ellers har været slemme til, nemlig kun at trække de rent åndelige, rationelle eller formelle sider af kunsten frem, tværtimod fremhæver

Adorno de sanselige eller kropslige appeller i kunsten. Dette hænger sammen med hans opfattelse af den mimetiske impuls.

At mime er at efterligne med kroppen uden ord. I kropslig efterligning eller efterabning er der et erkendelseselement: det er blandt andet tydeligt hos små børn, som tilegner sig mange færdigheder og lærer verden og mennesker at kende på denne kropslige måde. Også de rituelle danse hos naturfolk kan betragtes som en sådan form for mimesis, ligesom verdens ældste malerier, hulemalerierne, med de mange dyr og jagtskener kan tolkes som udtryk for et mime-tisk holdning (mange andre tolkninger er mulige).

For Adorno er det væsentlige ved mimesis-fænomenet imidlertid ikke så meget de forhistoriske eller eksotiske former, som derimod de aktuelle og moderne: det er muligt at



Mimesis-maske fra videoen Oplysningens Dialektik

fastholde, at de rent kropslige impulser alligevel ikke er bare rent kropslige, men altid allerede har overskredet grænsen til det åndelige, eller rettere: med mimesisbegrebet kan vises, at den skarpe skelnen mellem sanselighed og erkendelse, mellem krop og ånd, mellem kunst og filosofi, ikke er udtryk for eviggyldige strukturer, men derimod højest for nogle historisk tilblivene tendenser, som kan ændres, og at disse opdelinger i øvrigt mere er udtryk for dårlig teori, end for hvordan vi faktisk erkender og oplever.

Die unterm Begriff des Gefühls subsumierten Reaktionsweisen werden zu nichtig sentimental Reservaten, sobald sie der Beziehung aufs Denken sich sperren, gegen Wahrheit blind sich stellen; der Gedanke jedoch nähert sich der Tautologie, wenn er vor der Sublimierung der mimetischen Verhaltensweise zurückzuckt. Die tödliche Trennung von beidem ist geworden und widerruflich. Ratio ohne Mimesis negiert sich selbst. Die Zwecke, raison d'être der raison, sind qualitativ und das mimetische Vermögen soviel wie das qualitative. (ibid p. 489)

Adorno har altså et godt øje til kunsten, og især et godt øre til musikken. Det kan derfor også forventes, at han må være meget venligt stemt over for fremstillinger af filosofisk gods ved hjælp af mere sanselige medier end sagprosa. Som f. eks. filosofi på video? Her må man dog straks huske, at Adorno vender sig voldsomt imod enhver form for kulturindustri, og imod enhver form for let eller populær kunst (det er for ham nærmest en *contradictio in adjecto*). Adornos kritik af kulturindustrien er omfattende og ikke til at tage fejl af: som han ser den moderne udfoldelse af bøger, film, reklame, radio, lykke-lotto og så videre, så er der i den nærmest tale

om skandaløs krigsførelse mod enhver form for fornuftige følelser og følsom fornuft.

Adornos filosofiske æstetik åbner således nok for nogle muligheder, men samtidig intensiverer den kravene til den, som vil forsøge en filosofisk refleksion - det være sig i nye eller gamle medier. Måske kan man sige, at han ser ud til at forlange, at man nærmer sig det virtuose - for filosofi i den moderne verden er jo, selv for ham, nærmest en umulig kunst.

Imidlertid finder jeg, at fænomenerne dialektik, stemning og mimesis kan bruges til at koste så meget rundt med de stivnede strukturer i den moderne standardopfattelse af forholdet mellem det "egentlige" filosofiske begrebsarbejde og alle de fantasifulde og billedlige "hjælpemidler" - at der bliver plads til at prøve nogle nye muligheder af. Og det skulle nu være muligt at prøve den tese, at et moderne medie som video har mange træk, som kan blive en filosofisk styrke.

Videos filosofiske fordele

Som en mere positiv begrundelse for at ville bruge video til filosofi tør jeg nu - hvor jeg mener at have skaffet mig en vis rygdækning hos Adorno, Heidegger, Hegel og gamle Platon - endelig sige det, som lyder som et reklameslogan: Der er billeder og oplevelser i filosofi. Og fordi der er billeder og oplevelser, stemninger og associationer, kvaliteter og konnotationer (og måske ikke andet), er levende billeder og levende lyd velegnet til filosofi.

Indtil nu har jeg primært undersøgt forholdet mellem filosofi og video ved at tage udgangspunkt i en bestemmelse af, hvad filosofi, og specielt hvad filosofisk begrebsarbejde ikke er, og ved at antyde, hvad det for tiden burde være. Og på baggrund af den filosofiopfattelse, jeg nu har oparbejdet, vil jeg i dette overgangskapitel tillade mig nogle foreløbige konklusioner, som drejer sig om de filosofiske fordele ved video (og andre moderne medier).

Man kan sige, at videomediet har en række fordele og sandelig også nogle ulemper i forhold til andre medier, som f.eks. tale, skrift, dias eller lydbånd, som ikke specielt har noget at gøre med, om emnet er filosofi. En sådan generel sammenligning er ret almindelig, men ikke særlig oplysende her. Helt banalt plejer man at konkludere, at forskellige medier egner sig til forskellige formål alt efter sammenhængen. Og så kommer man i øvrigt let til at blande sammen, hvad medierne kan bruges til, og hvad de plejer at blive brugt til.

Lidt mere interessant er det at diskutere nogle af de upåagtede muligheder. Det kan i den forbindelse være værd at minde om, at fænomenet videokunst er af relativt ny dato, og at en mere udbredt og alment akcepteret brug af mediet til sådanne formål absolut ikke var nogen selvfølge for år tilbage, selv om teknikken for så vidt stod parat.

I TVs første år osede apparaterne af autoritet, og det var kun få formastelige freaks, der kunne finde på at forvrænge billederne med vilje (f. eks. ved at sætte en stor magnet på kassen). Det var nærmest blasfemisk. TV-teknikken var der, men de folk som arbejdede med den, tænkte meget lidt på kunst. I hvert fald tør jeg godt påstå, at de tænkte meget lidt på det aspekt af videokunsten, som i dag er meget almindeligt, nemlig den intensive reaktion imod de gængse TV-normer. (Måske en lignende protestreaktion kunne føre til i det mindste en smule filosofisk TV.)

Video kan godt bruges til kunst, selv om video måske oftest bruges til underholdning. Parallelt hertil kan video bruges til filosofi. Og ligesom kunst kan være morsom - det er der en hel del kunstvideo der er - så kan det heller ikke være forbudt for filosofiinteresserede at smile af og til.

Muligvis er videorskærmens flimmer og susen fascinerende i sig selv - så at sige som ren overflade - men det kan ikke være en alvorlig indvending. Også bøger og samtaler kan være fascinerende blot på overfladen, ligesom de - heldigvis da - også kan være fascinerende i dybden. Videoskærmen er næppe udstyret med større hypnotisk kraft end en almindelig markedsgøgler: gøglerens evne til at tryllebinde publikum afhænger i høj grad af publikums trang til at lade sig tryllebinde. (Jeg vil senere sige en smule mere om den moderne fordøjelsestrance foran TV i afsnittet "Situationen")

Hvis man i stedet for underholdningsværdien tænker på undervisningsværdien, så har video en række ofte nævnte fordele: meget kan præsenteres hurtigt og effektivt i mediet, programmet kan komme langt omkring, man kan vise vanskeligt tilgængelige sager og personer, mange ting bliver lettere at huske, når man har set og hørt dem, en sekvens kan standses eller gentages o.s.v. Men er der noget, som i særlig grad er en fordel for tænkningen?

Ja. For det som ellers plejer at være led i en indvending, kan nu fremhæves som en fordel: Det sanseligt anskuelige ved lyden og billederne giver muligheder for stærke følelsesmæssige appeller. Video er et "stærkt" medie, forstået på den måde, at god video virkelig kan "slå hul igennem" og nå ind og røre publikum dér, hvor det brænder på. Og det er i høj grad filosofiens opgave at nå derind. At kulturindustrien også forsøger at nå derind, og at den er forbandet god til det, betyder ikke, at man skal afstå fra forsøget. Det betyder blot, at man skal være klar over, at konkurrencevilkårene er urimeligt hårde.

Rytmen, musikken, dynamikken

I denne forbindelse vil jeg også gerne fremhæve en kropslig appel, som ofte overses eller undervurderes i forbindelse med film og video, nemlig rytmen. En ting er, at der kan være rytme i musik, og rytme i musikken på en video. Men der kan også være rytme i klipningen, i bevægelserne, i lysskiftene, i reallydene, i replikkerne og så videre. Og disse rytmer kan ligge i takt til, eller i modtakt til, rytmen i musikken eller til hinanden. Det giver en ret stærk effekt - voldsom

eller indsmigrende, der er flere muligheder - men det er under alle omstændigheder en meget stærk impuls, og det er en impuls, som i første omgang er sanselig eller kropslig. Det betyder ikke (med de foregående kapitler in mente) at denne impuls ikke kan udnyttes i refleksionens tjeneste. Rytmen kan oven i købet som en særlig puls i en videofortælling selv være en væsentlig del af budskabet. Dette må med, hvis man vil tage mimesis-begrebet alvorligt, og i en videre sammenhæng må det huskes, at der i musiks forskellige virkemidler (ikke bare i rytmen, men også i melodien og i hele kompositionen) kan være et væsentligt indhold at hente.

Når Bordwell i sin bog, som rummer mange fine iagttagelser, og også en del om det temporale aspekt, skal gøre det rytmiske op, så røber han der en udpræget ukropslig holdning:

Rhythm in narrative cinema comes down to this: by forcing the spectator to make inferences at a certain *rate*, the narration governs *what* and *how* we infer. (Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, p.76)*²⁶

Og det er rigtigt i den banale forstand, at man ikke kan nå at tænke ret meget over hver sekvens, mens den varer, hvis den varer meget kort. Og så banalt mener han det øjensynligt; hvad der interesserer ham er kun hvor lang tid man har til at se på lærredet og drage sine slutninger. Men jeg vil sige, at derudover har rytmen også sin egen betydning. Bordwell ser kun på det, som er mellem klippene (og det gør han på en meget intellektualistisk facon), han fornemmer ikke klippene selv, eller hvad deres puls fortæller.

Ligesom rytmen i lyrik kan være ganske sigende, så kan også klipperytmen i en video være det. Og i video er der

faktisk endnu flere muligheder for at udnytte forskellige rytmer. En rytme kan køre i klippene, eller i musikken, eller i den dramatiske udvikling, eller i kameravinkler o.s.v., og alle disse rytmer kan komponeres sammen på forskellige måder. For den erfarne klipper er disse forhold påtrængende, men vanskelige at beskrive dækkende eller systematisk.

Mange musikvideoer og reklamespots er fuldt ud klar over, at der både er penge og fortælle-mæssige muligheder i udnyttelsen af rytmen. Det er nok sjældent mulighederne bliver udnyttet i retning af en mere teoretisk konversation med publikum, men musikvideoerne og reklamespots'ne har været veludstyrede og velfinansierede laboratorier for udviklingen af mange nye måder at fortælle på, ikke mindst hvad angår udnyttelsen af det rytmiske.

Musik rummer en udtrykskraft, som i visse tilfælde kan erstatte og måske overgå verbalsproglige udtryk, og som kan indgå som en del af et filosofisk videoprogram. Selv en dårlig dansktopslager kan blive refleksionsbærende, hvis den på tilstrækkelig dygtig måde indarbejdes i et videoprogram. Det er et spørgsmål om sammenhængen, på samme måde som for sætninger i en bog. Med et eksempel: Taget for sig eller placeret i en anden sammenhæng er det ikke nogen særlig oplysende eller fornuftig sætning, at "kærlighed er glæde ledsaget af ideen om en ydre årsag". Det er mest af alt en plathed. Men når Spinoza indarbejder den som et led i sit filosofiske system i *Ethica*, så begynder det at blive lidt mere seriøst^{*27}.

Gades "Tango jalousi" kunne være et seriøst bud på en fænomenologisk tolkning af en følelse. Og brugt i et videoprogram kunne denne melodi på en både hurtig, intensiv og

i øvrigt internationalt forståelig måde sætte begrebet jalousi i spil med andre begreber.

At musik kan være andet end vellyd og sanselige pirringer uden betydningsindhold turde være velkendt. Et eksempel på mere filosofiske udlægningsfinder findes i Thomas Mann's Adorno-inspirerede Beethoven-fortolkninger i Doktor Faustus. Hermed er ikke sagt, at det filosofiske arbejde så kan overlades til komponister og musikere, men blot dette, at muligheden for at anvende de musikalske udtryksmidler er en af de helt store fordele ved videomediet.

Og ud over de rent musikalske elementer findes der jo også mange andre elementer og virkemidler på lydsiden: både reallyde og effektlyde kan betones, komponeres og klippes på forskellig måde. En dørs knirken og en nervøs sitren i stemmen er små virkemidler, som kan have stor effekt.

Måske nogen her stadigvæk vil mene, at den slags tilsætningseffekter da ikke kan have noget med egentligt teoretisk arbejde at gøre. Men så vil jeg pege på, at det ikke er så nemt at skære tilsætningsstofferne væk og ende med den egentlige filosofi: for hvor meget skal man trække fra og neutralisere ved en foredragsholders stemme for at nå til den egentlige stemme? Hvor meget skal man bortrationalisere ved en filosofers skrivestil for at nå til den egentlige tekst? Her er en fordom om den rene, usynlige og lydefri filosofi igen på spil.

Om brugen af lyd i video gælder det samme som om rytmen: det systematiske overblik er vanskeligt at oparbejde, men udtryksmulighederne er utvivlsomt meget store.

Video er et dynamisk medie, det egner sig for forløb, udvikling, bevægelse. Derfor er det også egnet til at følge tankearbejdet, også selv om man skulle vælge at begrænse dette til de helt klassiske operationer, så som at foretage slutninger, at fremdrage forudsætninger, at påvise modsætninger eller undtagelser, generalisere til større helheder, identificere og skelne, analysere og kombinere. Det ser nemlig ud til, at vi helt ind i hjertet af de mest formelle og logiske procedurer bliver ved med at arbejde i noget, som ligner rumlige og tidslige kategorier, og frem for alt dynamiske forløb. Hvis det er rigtigt, så må video være særdeles velegnet selv til formel logik.

Nu findes der mange opfatelser af, hvad logik er, og hvad tænkeakter er (Man kan måske hævde, at når f.eks. Husserl gør op med den empiristiske og psykologistiske udlægning af logikken, og i stedet forsøger at lancere rent originært givne akter, så erstatter han nogle billedtermer med nogle teatertermer). Jeg ønsker ikke at gøre mig til talsmand for en eller anden speciel form for visuel eller auditiv intuitionisme. Jeg vil endda med sindsro lade andre hævde, at der findes logiske akter og begreber, som er principielt uanskuelige. Men jeg vil så til gengæld pege på, at vi i vores almindelige filosofiske omtale heraf benytter sproglige udtryk, som i høj grad er præget af rum, tid og dynamik. Det filosofiske sprog er meget billedfyldt. Og hvis det - i mangel af bedre - blot er metaforer, så er video dog et fantastisk godt medie for metaforer, og dermed et godt sprog at snakke filosofi i.

Det er et klassisk problem i filosofiundervisningen og i lærebøgerne, at et stillestående skema kun kan indfange såre lidt. Video kan også vise skemaer, og video kan få dem til at forandre sig glidende, især ved hjælp af computergrafik (hvilket er mere end besværligt i en bog eller på en tavle).

Men jeg tror ikke, at bevægelse i billedet bare er et pædagogisk hjælpemiddel, jeg tror også at bevægelse og udvikling er noget essentielt for tankearbejdet - for ellers bliver der vist ikke arbejdet særlig hårdt. For den refleksion, der virkelig flytter sig, må det være godt med et dynamisk medie.

Levende billeder egner sig fint til levende tanker.

Følsomheden, formen, fornuften

Film og video kan hurtigt formidle stemninger og vække vores undren (som jo ofte siges at være indgangen til filosofi), men de kan også få os til at associere videre. En kriminalfilm appellerer mindst lige så meget til medleven og medtænken som en kriminalroman, og de samme mekanismer tror jeg vil kunne aktiveres af en filosofifilm. Det er heller ikke kun en god bog, som bliver ved med at dukke op i dagene efter at man har læst den og indgå i nye sammenhænge, det er også den gode film.

Filosofien er forpligtet på rationalitet (forudsat man ikke opfatter dette for værktøjsagtigt), filosofien må altid insistere på det fornuftige. Og det kan være svært nok i denne verden. Men det er kun dårlig filosofi, som ser en absolut modsætning mellem fornuft og sanselighed, eller mellem mennesket som rationelt væsen og mennesket som oplevende og fantaserende væsen.

Dertil kommer, at filosofien må være følsom over for de større historiske forandringer, som kan betyde en ændring i

selve rationalitetsforpligtelsens karakter. Hvis det f. eks. medgives, at Descartes program om metodisk nytænkning med klare og distinkte begreber kan ses i relation til opgøret med den traditionelle kirkelige autoritet, så kan det måske også medgives, at dette program ikke nødvendigvis i enhver detalje er det bedste til et opgør med moderne autoriteter eller til bearbejdning af moderne problemer.

That much-admired "ornament of logic" - the doctrine of clearness and distinctness - may be pretty enough, but it is high time to relegate to our cabinet of curiosities the antique *bijou*, and to wear about us something better adapted to modern uses. (Peirce, Collected Papers V, p. 251)*²⁸

Og måske er det så muligt at gå et skridt videre og vende den traditionelle opfattelse af filosofis forhold til det usystematiske og uformelle om: Det begrebslige arbejde, som filosofien i dag skal føre igennem, drejer sig måske netop om at stå på livets side, drejer sig om at sætte liv i de stivnede tanker, drejer sig om at få os til at undres og gyse, få os til at hoppe i stolene, slå i bordene. Og desværre også i dynerne. Men den filosofiske refleksion har stadigvæk de store følelser og de dyre handlinger som sine søskende. Filosofien kan være dramatisk og drastisk og den fortjener derfor et dynamisk udtryk.

Det er ikke kun når det drejer sig om de måske mest åbenlyst dramatiske filosofiske emner (som nogle f. eks. vil mene er sådan noget som politiske ideologier, kønsfilosofi og medicinsk etik) at jeg finder video egnet. Det er heller ikke kun når det drejer sig om de tilsyneladende mest fotogene emner som æstetik. For heller ikke over for de mest "teoretiske og abstrakte" discipliner som logik, ontologi,

metafysik, erkendelsesteori, historieteori, eller hvad man vil, ser jeg uoverstigelige vanskeligheder for en omsætning til video (jeg akcepterer ikke disse disciplinopdelinger uden videre, men det er en lidt anden snak).

Hvordan omsættes noget så teoretisk som filosofi til noget, som er så konkret, nærværende, og sprængfyldt med udtryksmidler - og også blindgyder - som video? Findes der andet end tommelfingerregler, som den erfarne kan give videre, og kan man overhovedet tale om erfaring på dette relativt nye område?

Det er efter min mening ikke kun et spørgsmål om lutter gamle fortællerkneb og heller ikke om en ny form for uhæmmet fantasi; jeg mener faktisk der kan opstilles en slags metode, eller i hvert fald et overordnet princip, som kan gælde for en sådan anskueliggørelse (for øjne og ører). Princippet hedder i korthed: at gøre indhold til form. Det er muligvis et velkendt kneb, f. eks. inden for teaterverdenen, hvor formen, forstået som belysningen eller en persons påklædning, ofte skal fortælle os noget indholdsmæssigt; men det som er nyt her er, at princippet også egner sig til formidling af meget teoretisk stof. Princippet vil jeg senere omtale mere udførligt i afsnittet "I formen slår indholdet igennem" og demonstrere konkret på moderne filosofiske hovedretninger i "Appendix". Men i dette afsnit om videos fordele for filosofien må en kort omtale være på sin plads:

Ideen er, at et videoprogram skal afspejle sit emne ikke kun ved det som siges eller vises direkte, men også via sine kameravinkler, kamerabevægelser, klipperytme, fortællerposition, lyssætning og så videre. På denne måde kommer et program om f. eks. eksistentialisme til at se radikalt anderledes ud end et program om marxisme eller positivisme.

Hvis man har tænkt sig, at der skal være en "studievært" eller fortæller i programmet, ja, så må man overveje vedkommendes påklædning, manerer og kropssprog, talestil, møblementet, baggrund, lys, baggrundslyde og så videre - og man må overveje en gang til, om det overhovedet er indholdsmæssigt motiveret med en personlig fortæller til netop denne filosofiske retning. Til et program om strukturalisme ville jeg overveje at lade fortælleren forsvinde.

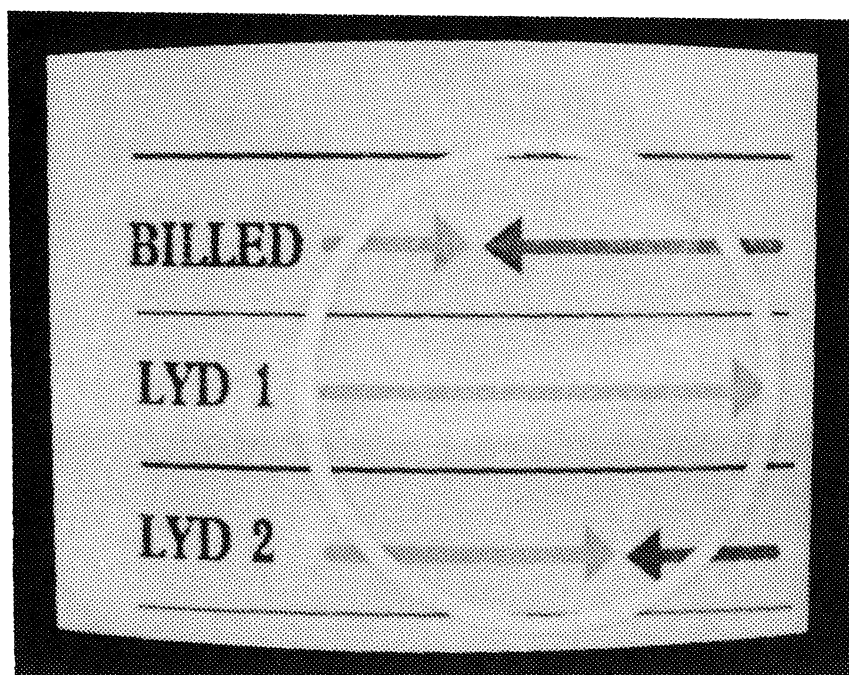
På denne måde kan man via formelementerne formidle en hel del af indholdet, endnu inden der er sagt et ord - eller sideløbende med at der siges en masse ord. Princippet om at gøre indhold til form gælder også for andre medier, men det er værd at fremhæve dette formidlingsprincip her som en fordel ved video, fordi video netop har så mange forskellige formelementer.

Kompleksiteten og stilen

Der er endnu en grund til at video egner sig så godt til formidling af filosofi: I video arbejder man tydeligt med flere kanaler på en gang: billedsiden og lydsiden. Lydsiden er igen delt op i et par kanaler, og typisk vil man benytte både musik og speak eller effektlyde og speak samtidigt. På billedsiden kan der også foregå flere ting samtidigt, og her tænker jeg ikke på den mere kunstige opdeling af skærmen i felter, men på det at der kan være flere slags handlinger, forskellige tider og forskellige stemninger på færde (det kan der også være i fx. et radioforedrag, men at video har større muligheder er dog åbenlyst). Alt dette giver omfattende muligheder for at sige flere forskellige og eventuelt

modsatrettede ting på samme tid. Video er et godt medie til flertydige, indirekte, ironiske og dialektiske budskaber. Og det er naturligvis meget vigtigt for formidlingen af filosofi.

Video har i kraft af sine mange forskellige måder at skifte og relatere scener til hinanden på (wipes, cut, fade, defocus, og så videre) en række markører, som på en måde svarer til tegnsætning og grammatisk relatering i skriftsproget. I videoprogrammer kan opnås en kompleksitet, som kan få selv Kants hypotakse til at se flad ud - men der vil nok de fleste videokiggere stå af. Men når Kant skriver bøger, så gør han det for nogle få fagfolk, som er fortrolige med hans akademiske stil, og der er altså ikke noget i vejen for at nå en lignende grad af faglig indforståethed og kompleksitet på video.



Video har mange kanaler. Fra Faglig Formidling

Som et eksempel på videos hurtige formidling af komplekse fænomener behøver man blot forestille sig, at der fra det tidligere omtalte billede af frihedsgudinden klippes til en coca-cola reklame med en pige i lignende positur, og at der senere i programmet fades fra en varieteforestilling tilbage til billedet af frihedsgudinden. Selv for en så simpel manøvre ville det, som man kunne kalde en semantisk og grammatisk kortlægning blive en meget indviklet og diskutabel affære, hvorimod manøvren ville være umiddelbart let at "aflæse", for den som så programmet.

Filosofien forholder sig kontrært til vanetænkning, floskler og klicheer. Klicheer er nok den dårligst tænkelige måde at ville udsige filosofi på. Studiet af klicheer kunne derimod være en filosofisk opgave. Eller rettere, at analysere klicheer kunne være en fin opgave for en pragmatisk sprogforsker. Filosoffen må i sin arbejdsopgave tage et andet skridt og også præstere



En invitation til frihed? Fra Oplysningens Dialektik

en fortolkning af klicheerne, som sætter dem ind i en større samfundsmæssig og eventuelt civilisatorisk sammenhæng. Og derudover må filosofen i og med dette arbejde også overskride klicheerne.

Filosoffen er forpligtet på større sammenhængende forklaringer og fortolkninger. Postmodernistiske småhistorier kan aldrig blive til filosofi. Derimod er det god filosofi, når folk som Lyotard præsterer en større sammenhængende fortolkning af de postmoderne vilkår og dermed overskrider de postmodernistiske småhistorier, hvis blanke aktualitet forlængst er blevet en klichee. Filosofer siger ikke bare noget, som er moderne.

Det er jo ingen tilfældighed, at der er så stor stilistisk forskel på forskellige filosofers skrifter, eller at så mange af dem benytter et usædvanligt sprog. Vores egen Søren Kierkegaard var mester i ironi og litterære forklædningsnumre. Nietzsche skrev digterisk og holdt meget af aforismer - en udtryksform som en helt anden type filosof som Wittgenstein også benyttede. Platon skrev i dialogisk form o.s.v. Så det ser ud til at filosofer ofte prøver at udtrykke sig indirekte.

Det skyldes at mange af dem er uhyre formbevidste og altså faktisk forsøger at udtrykke sig i den mest passende form. For sagen er jo, at det ikke er filosofiens opgave at sige på en ligefrem måde alt det, som alle ved og forstår og snakker om i forvejen. Tværtimod er det filosofiens opgave at kulegrave klicheerne, blotlægge modsigelserne og konfrontere os med det uafklarede, med uvidenheden og løgnen. Det vil sige at opgaven bl.a. er at sige det uvante, det overraskende og afslørende, det ubehagelige: sandheder, der gør ondt.

Om nogle af de filosoffer, som som skriver på en uvant måde siger Rorty:

These writers have kept alive the suggestion that, even when we have justified true belief about everything we want to know, we may have no more than conformity to the norms of the day.(Rorty, 0p.cit., p.367)

Og om nogle af de mere traditonelle erkendelsesteoretikere siger han:

I have tried to show how their urge to break out into an "arkæ" beyond discourse is rooted in the urge to see social practices of justification as more than just such practices. (ibid, p. 390)

Om man nu vil akceptere Rortys lidt forsigtige forklaring eller finde en mere radikal: påfaldende er det at filosoffer ofte bryder med det gængse sprog. Og det gælder ikke kun for de mere eksotiske eller digteriske filosoffer, som jo i deres tekster ser ud til at nærme sig et levende billedsprog. Det gælder også for de tungere drenge som Kant, Hegel og Adorno, som tænker og skriver i en kompliceret akademisk stil med mange fremmedord og lange punktummer (høj lix, esoterisk nomenklatur og dyb hypotakse), og som aldrig kunne få en artikel i et moderne dansk formiddagsblad.

Når de skriver på den måde er det fordi de tænker - i ordets oprindelige betydning - konkret (sammengroet): de tænker mange ting sammen på en gang, de forsøger at finde ud af hvordan tingene forholder sig til hinanden. Og endnu mere kompliceret er det hos de dialektiske af dem, f. eks. netop Hegel og Adorno, som også vil tænke den historiske og begrebslige ud vikling med. Dialektikerne ville blive meget

fornærmede, hvis man forsøgte at simplificere dem eller uddrage en lettilgængelig essens. Det ville være en reduktion og derfor et forkert resume.

Adorno er fuldt ud klar over at han ikke kan læses af ret mange, og at han har et usædvanligt overforbrug af fremmedord (som han kalder for sprogets jøder - og det er alt andet end en undskyldende kommentar). Det er en almindelig moderne kommunikationsteoretisk opfattelse, at det selvfølgelig gælder om at blive forstået af så mange som muligt, og at hvad der kan siges også må kunne siges klart (det sidste er en genopdukken af et positivistisk slagord). Men det har den pris, at man så måske freder de mest grundliggende fordomme og villigt føjer sig ind i den måde, hvorpå virkeligheden plejer at blive omtalt, forstået og udøvet på. Adorno taler på en upopulær måde, fordi han dels forsøger at bevare noget af det omfattende europæiske kulturgods, som ellers er ved at blive nivelleret ud, dels fordi han gerne vil holde mulighederne åbne for at sige noget nyt. Han værner om sine små stive ukrudtsblomster, som vokser i sprækkerne af den sprogligt forstenede totalitet.

Søren Kierkegaard gik en anden vej, men hensigten var nogenlunde den samme. Han skrev på en lettilgængelig måde, han er nem og hurtig at læse, det går over stok og sten de fleste steder. Umiddelbart er han ikke særlig svær. Men han skifter en del i stil, og problemerne kommer for alvor, når man begynder at sammenligne hans forskellige bøger. Så er det ikke mere så indlysende, hvad det er for en position forfatteren indtager - og blandt andet på den måde tvinges man til selv at tage stilling til problemerne. Også Søren Kierkegaard vil blive læst i mange år endnu, ikke fordi han er let, og heller ikke fordi han er svær at læse, men

fordi han som Adorno skriver på en måde, som fremprovokerer fortolkningsarbejde og medtænken.

Filosoffernes valg af metaforer, stil og genrer kunne fortjene større opmærksomhed. Jeg tror at man let går glip af en hel del indholdsmæssige pointer, hvis man affejer filosofernes skrivestil som tilfældig overflade eller påklistret retorik.

I kraft af sine mange kanaler og virkemidler kan video og andre moderne lyd-billedmedier holde mange tanker i luften samtidigt, og den slags medier er særligt velegnede til at demonstrere disharmonier og modsigelser, såvel som udviklinger over tid. Spørgsmålet er, om ikke et nøglebegreb som "dialektik" f. eks. er langt nemmere at forklare og præcisere på video end kun på skrift?

Video er alletiders medie til at tænke og formidle filosofi i.

Når jeg her fremhæver nogle fordele ved video betyder det muligvis, at jeg også kommer til at favorisere bestemte former for filosofi (ligesom bøgerne formodentlig har favoriseret bestemte former). På dette sted kunne en kynisk hypotese derfor hedde: De former for filosofi, som ikke så godt lader sig fremstille i et moderne dynamisk billedmedie, fortjener det måske heller ikke.

I det foregående har jeg taget udgangspunkt i filosofien og forsøget at præcisere hvad filosofisk arbejde egentlig er eller burde være, for derudfra at bedømme forholdet mellem filosofi og video (og andre moderne billedmedier). Jeg vil nu skifte synsvinkel og prøve at se på sagerne ud fra en videomæssig vinkel.

I anden del af min afhandling vil jeg undersøge forholdet mellem video og filosofi ved primært at tage udgangspunkt i videomediet. Ud fra en pragmatisk bestemmelse af fænomenet videohandling vil jeg prøve at vise, hvordan billedteori, sprogteori, erkendelsesteori og filosofi så tager sig ud. Der bliver så at sige tale om en omvending af kamerarettningen, således at jeg her vil se på filosofien ud fra videoens synsvinkel.

Del II.

Fra de moderne mediers vinkel

Videohandling

Forbemærkning: For at være specifik, og fordi det er det moderne medie jeg kender bedst, skriver jeg i det følgende "video", "videohandlinger", "videoproduktion" og så videre, men de fleste steder gælder mine udsagn også for film og andre moderne lyd- og billedmedier, som for eksempel interaktiv video. Det er blot nemmest at skrive video, og underforstå det bredere perspektiv.

Videoproduktionens faser

1) Planlægning. Herunder at få ideen eller opgaven. Afklaring af formål. Valg af emne, medie, målgruppe. Afklaring af distribution og visningssituation. Udvikling af ideen, research, afklaring af økonomi, valg af udstyr, aftaler med medvirkende i og bag produktionen, eventuelle tilladelser, tidsplan for produktionen, skydelister, manus og så videre. Eventuelt pilotprojekt.

2) Optagelse. Dette indebærer brug af kamera, lydudstyr, lys og så videre. Transport, arrangering af sceneri, folk og fæ. Eventuelt forprøver. Stills, animation, skilte og andre effekter (kommer også i næste fase).

3) Redigering. Forredigering og slutredigering. Brug af fade, wipes og allehånde effekter, herunder computergenererede. Tilsætning af lånt lyd og billeder. Afprøvninger.

4) Visning. Målgruppeafprøvning (prøveforevisning), distribution, visning (slutbruger-brug), feed-back.

Bemærkninger til opdelingen: Der er ikke et skarpt skel mellem de 4 faser. Det er klart, at der som regel også foregår en hel del planlægning og pludselige nye beslutninger undervejs. Og det kan også forudses, at skellet mellem optagefasen og redigeringsfasen vil fortone sig efterhånden som computergenerering og lyd-billedbanker bliver mere almindeligt brugt. Opdeling og indhold kan også af andre grunde og efter behag anføres lidt anderledes, men ellers er der vist ikke noget overraskende i denne inddeling af en videoproduktion i forskellige faser.

For de helt uerfarne er det nok optagefasen, der virker som den mest afgørende og interessante. At stå med kameraet. Sådan har jeg selv oplevet det. Efter kun lidt snusen til aktiv produktion bliver det indlysende, at redigeringsfasen er helt afgørende. Men snart opstår der behov for en grundig planlægningsfase, og antallet af punkter som skal med i denne fase vokser og vokser. Og endelig bliver man opmærksom på at visningen, og gennemtænkningen af visningssituationen fra første færd af, er meget betydningsfuld, for det er her videoen skal bruges, og her formålet skal opfyldes. Og alle de ideer og ressourcer man har pumpet ind i de foregående faser er stort set spildt, hvis ingen får produktet at se (manglende distribution), eller hvis visningssituationen er uhensigtsmæssig (publikum distraheres).

Spørgsmålet om videoens brug har en overgribende indflydelse på produktionens øvrige faser.

Videoproduktion er handling

Videoproduktion er i alle de her nævnte 4 faser en aktivt indgribende social handling. En videoproduktion går ind og ændrer noget, den er en form for handling, allerede mens den er under planlægning. Et eksempel:

Snedkermester Sørensen bliver berørt (og måske ligefrem rørt) når han bliver spurgt, om man må komme og filme en arbejdsproces i hans værksted. Læredrengen får måske besked på at feje ekstra meget, snedkermester Sørensen tager blomster med hjem til sin kone den dag.

Allerede et par dage før optagelserne er samme kone gået i gang med at lappe Sørensens brune arbejdsbukser, så han kan være præsentabel. Og på selve optagedagen sker der naturligvis ting og sager i værkstedet, e.g. lydmanden vil ikke have at døren står åben ud til gaden, sådan som den ellers plejer, og i det hele taget bliver der flyttet rundt på alt og alle (for at få det til at se mest naturligt ud!). Så her kan man vel godt sige, at videoproduktionen er en indgriben i en social kontekst.

Men hvad med redigeringsfasen? Her sidder jo som regel blot nogle få mennesker i et lukket rum med en masse maskiner. Og det de gør er at "klippe" i optagelserne, det er da vel ikke en social handling i anden forstand end den, at

det er et skridt på vejen til at kunne kommunikere noget til nogen med den færdige video? Jo, alligevel:

Jeg synes godt man kan tale om redigeringsfasen som en fase, hvori der foregår en social handling. Her er det blot en handling, som så at sige slår mest den anden vej, idet den nemlig går mest ud over den eller dem som redigerer. Ikke kun fordi de taler sammen, diskuterer muligheder, viser forrediginger eller specielle effektforsøg for hinanden og hvem der ellers er i nærheden, men fordi der ofte vil ske det, at materialet her virker tilbage på de redigerende. Klipper Jensen og producent Svendsen får nu ved at arbejde med optagelserne en anden forståelse for snedkerfaget og for snedkermester Sørensens specielle lune. Det betyder ikke blot noget for den færdige udformning af videoen, men også noget for Jensen og Svendsen fremover.

Det er velkendt, at redigeringsfasen er en meget kreativ fase, med mange overvejelser, indfald og beslutninger - blot plejer man kun at tænke på, hvad det betyder for videoen, ikke hvad det betyder for de klippende personer. Jeg synes godt man kan tale om at materialet her virker tilbage på producenterne, på samme måde som man kan høre kunstnere fortælle, hvordan de bliver dybt påvirket af deres materiale. Videoredigering er en form for skabelsesproces, som også kan omskabe skaberen.

Men derudover er redigeringsfasen også en social handling i den mere almindelige betydning, at der her beslutes, formgives og gennemarbejdes forskellige dele af en video, som selvfølgelig skal bruges i en social kontekst: ofte tænkes der på at både publikum og rekvirenten og Sørensen skal kunne bruge resultatet. Selv om man kan sidde ret isoleret og redigere, og det kan i nogle tilfælde være hensigts-

mæssigt, så er det stadig et led i en kommunikationsproces og et markant led i en social interaktion eller samfundsmæssig udveksling.

Endelig er det klart, at videoen i den givne visningssituation og efter visningen kan afstedkomme et og andet. For eksempel har Sørensen nu fået øget omsætningen i sit snedkerværksted efter at videoen har været vist i byen på markedsdagen, hvor mange mennesker så den. En enkelt tilskuer var i øvrigt så optaget af at se, om læredrengen var med på videoen (han er hendes ældste søn) at hun kom til at træde forkert på kantstenen og brækkede benet.

Videoproduktion er i alle faser og på mange måder en indgribende handling, en aktivitet, som får konsekvenser for en række mennesker (hvem og hvordan er ikke altid til at overskue på forhånd). Video har en virkning og video består af virkemidler.



Der graves i de begrebslige forudsætninger. Fra Oplysningens Dialektik

Videoproduktion er ikke afbildning

Med video kan du opnå at:

- hjælpe en tennisspiller til at forbedre baghånden
- ydmyge en spiller overfor hendes klubkammerater
- gøre spilleren forvirret inden næste kamp
- ydbygge din egen magt som træner
- reklamere for et bryggeri
- ironisere over den nyeste tennistøjmode
- dokumentere årets solbrillemode hos publikum
- fejre klubformandens jubilæum som tennisdommer
- prale med dit nye kameras opløsningsevne
- vinde en pris for værste splatter-video
- skaffe klubben en ny sponsorkontrakt
- undervise i franske sportsudtryk
- gøre grin med begrebet dialektik
- og så videre...

For at kunne bruge video på en af de her nævnte måder eller på en hvilkensomhelst anden måde er det fuldstændig unyttigt at gå ud fra, at video skulle være en "afbildning af virkeligheden".

For at forstå hvad video er, er det et fuldstændig forkert teoretisk udgangspunkt at antage, at video er en afbildning af virkeligheden eller af dele deraf.

For at kunne bruge og forstå video må man tage udgangspunkt i brugssituationen, i den sociale kontekst. Man må spørge hvad det er for en videohandling, der foregår, ikke om hvad det er for en video-afbildning.

Video skal ikke søges relateret til den "visuelle virkelighed", som kameraet affotograferer (det gør det nemlig ikke), men

derimod til den totale virkelighed, som videoen indgår i som led i en social, kommunikativ handlen. Det teoretisk interessante udgangspunkt er brugssammenhængen, ikke affotograferingen: Man skal ikke forveksle det videoteoretiske arbejde med det man tror er kameraobjektivets arbejde.

En af grundene til at man bør spørge efter handlingen og ikke efter "afbildningen" (eller endnu værre "virkeligheden") er, at det giver et mere præcist eller brugbart svar. Ovennævnte eksempler (at hjælpe en tennisspiller til at forbedre sin baghånd, o.s.v.) giver hver især mere præcise oplysninger om, hvad det er for en slags video, vi nu taler om, end hvis jeg blot oplyser, at det er en video, som afbilder en del af virkeligheden, og i dette tilfælde en tenniskamp. Jeg har afgrænset og klargjort meget mere, når jeg siger det er en video som skal bruges til at undervise i franske sportsudtryk, end hvis jeg siger det er en video som afbilder tennis.

Det sidste type svar, f.eks. formuleret som "en video, som forestiller en tenniskamp" eller "en video, som viser en tenniskamp" eller endnu mere mundret "en video af en tenniskamp" eller "en video fra en tenniskamp", er imidlertid ikke kun en mere generel udtryksmåde. Der foreligger ikke her en ren generalisering på den måde, at vi ved at abstrahere fra de forskellige konkrete brugssammenhænge, som video indgår i, kan komme frem til det, som er videos væsentlige eller naturlige egenskab, nemlig at vise eller at afbilde. For video gør ingenting af sig selv. Der er altid nogen, som bruger videoen til noget i en konkret sammenhæng. (de automatiske kameraer i supermarkedet indgår også i en brugssammenhæng - også selv om det ikke er i en Brugs)

Når det giver mening og umiddelbart forstås, når vi anvender det tilsyneladende så abstrakte udtryk "en video fra en tenniskamp", så er det ikke fordi vi her abstraherer fra enhver brugssammenhæng, men snarere fordi vi umiddelbart kobler til en meget almindelig brugssammenhæng, fx. tænker vi måske på, hvordan det er som sportsinteresseret TV-kigger at se på tennis for sin fornøjelses skyld. Det er også en brugssammenhæng. Og der er en hel masse træk ved en TV-transmission fra en tenniskamp (både i planlægning, kameravinkler, motivvalg, klippeteknik, brug af reallyd, visningssituation o.s.v.) som adskiller denne specifikke brug af video fra andre former for brug.

Her var der altså med udtrykket "en video fra en tenniskamp" ikke tale om en virkelig abstraktion fra brugssammenhængen, men blot om at forudsætte eller underforstå en almindelig brugssammenhæng. Det samme gør sig gældende



Afbildning af naturen er ikke naturlig. Fra Oplysningens Dialektik

med det tilsyneladende så væsensgenerelle udtryk, at "video afbilder virkeligheden". Dette udtryk siger ikke noget essentielt om video eller om virkeligheden, men er et teoretisk misfoster. Først når den særlige måde at foretage en handling med video på bliver specificeret, d.v.s. når brugssammenhængen bliver specificeret - enten underforstået eller bevidst for os - begynder det at give mening.

Måske kunne man nu tro, at al denne snak om brug og handling blot er noget, som jeg hæfter på "bagefter", mens der så "før" det skulle være en slags ren video uden brugsaspekter. Det kunne man prøve at underbygge med ovennævnte tennis-eksempler, idet man tænker sig de forskellige former for (brugs)programmer, som noget der opstår i redigeringsfasen, hvor brugsaspektet begynder at trænge sig på, men hvor udgangspunktet er det samme materiale, nemlig råoptagelser fra en og samme kamp. Man kunne prøve.

Men det går efter min mening slet ikke. For ganske vist kan man med behændig redigering (editering) få stort set hvadsomhelst ud af samme råbånd - og med moderne billedbehandlingsteknik (computere) og lydbehandlingsteknik (computere igen) er der jo virkelig så frit slag, at det alene af den grund er klart misvisende at tale om afbildning i denne fase af videoproduktionen.

Men råbåndene repræsenterer heller ikke virkeligheden på en ren, endsige uspolet, neutral eller jomfruelig måde. Der er altid valgt ikke bare kameravinkel, lyssætning o.s.v.; der er også valgt kamera-type, økonomisk ramme o.s.v. og alt dette er naturligvis sket ud fra et overordnet kriterium: Hvad skal optagelserne bruges til?

Der findes ingen neutral eller objektiv lyssætning, ingen særlig værdifri eller ideologifri kameravinkel. Der er altid brugt en eller anden slags lys og vinkel, den være sig valgt bevidst eller ej, den være sig bemærkelsesværdig eller upåfaldende almindelig - men den er der.

...the process of film-shooting may be not only a simple *fixation* of the event taking place before the lens, but also a *peculiar form* of representation of this event. Between the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is *exactly this difference that makes the film an art*. (Pudovkin, Film Technique and Film Acting, p. 86)*²⁹

Når Pudovkin skriver, at filmoptagelse måske ikke kun er at fikserer noget der foregår foran linsen, men også kan være en særlig form for præsentation af dette, så ønsker jeg altså at skærpe udsagnet til at fastslå, at der altid vælges eller bruges en eller anden form, og at dette også må gælde for selv det mest tilstræbt dokumentariske filmprojekt.

Når vi umiddelbart forstår udtrykket "videoptagelser fra en tenniskamp", så er det ikke fordi vi ved, hvad en neutral afbildning eller kopiering af virkeligheden eller tennis vil sige, men fordi vi kender en meget almindelig måde at bruge video på i forbindelse med tennis, nemlig til TV-transmission. Men der findes som ovennævnte eksempelrække viser mange andre måder, og det ville være meget uheldigt, hvis en akademisk teoretisering over billedteori fik som resultat, at gængs TV-sports måde bliver adlet som en særlig ægte måde at afbilde virkeligheden på. Det er æstetisk, etisk, ideologisk og metafysisk misbrug at udnævne den mest almindelige videobrug til den mest ægte.

TV-sportens reportager ligner ikke virkeligheden mere end selv den mest udflippede kunstvideo, for det giver slet ikke mening her at tale om større eller mindre lighed eller mere eller mindre ægte kopiering. Derimod kan man tale om en mere eller mindre almindelig brug af video.

Hvad ville en virkelig abstraktion fra brugssammenhængen betyde? Video taget ud af brugs-dimensionen, ikke bare på den måde som f. eks. kunst-video kan betragtes som mere "formåsløs" video end almindelig kommerciel video, men video taget helt ud af social kontekst? Det er et tankeeksperiment, som gør video til noget meget abstrakt, nemlig til: ingenting. Man kommer ikke videos væsen nærmere ved at forsøge at lukke øjnene for den sociale kontekst, tværtimod.

Når fristelsen åbenbart stadig er der og kan afstedkomme teoretiske misfostre som "virkelighedsafbildning" skyldes det den sejlivede positivistiske metafysik. Video opfattes stadig af og til som en slags neutral registrering af kendsgerninger, som man så eventuelt bagefter kan manipulere med. Men det er forkert. Der manipuleres fra første færd, eller rettere, video indgår i en brugssammenhæng (det gør også de "registrerende" kameraer på S-togsstationer), og at abstrahere herfra er ikke at nærme sig et neutralt eller objektivt syn, men derimod at medvirke til en legitimering af gældende magtformer. Fra den forkerte video-teori går en direkte linie til krypto-positivistisk markedsføring af det beståendes tyranni som et objektivt tilbud.

Når jeg insisterer på at også såkaldt "blot registrerende" kameraer på S-togsstationer alligevel altid indgår i en brugssituation, så er det ikke for at sige, at lige netop denne overvågningsbrug er forkert eller rigtig, men så er det for at gøre opmærksom på, at man ved at tro på en "registrering af

virkeligheden" vælger at stille sig et sted, hvor man bliver slået med blindhed over for kategorierne rigtig og forkert.

Som en måske lidt polemisk illustration af mit synspunkt kan jeg afsløre, at jeg faktisk selv en gang er kommet til at foretage, hvad jeg vil kalde det nærmeste man kan komme til en neutral afbildning af virkeligheden med et videokamera. Det var på en sejltur med et video-8 kamera, som jeg ikke var helt fortrolig med. På et tidspunkt, hvor jeg skulle skifte fra et skib til et andet i rum sø, pakkede jeg kameraet ned i kamerakufferten for at beskytte det under overførslen. Men uden at jeg lagde mærke til det fik en krøllet ledning trykket på optageknappen. Det lille kamera gik derfor i gang, og da automatikken var slået til, gjorde det sit bedste for at få indstillet fokus og blænde, og optog derefter, som jeg senere konstaterede, to minutters sort inderside af kamerakufferten. Med lyd, som var temmelig ulden i kvalitet, men som jeg formoder må kaldes en naturtro gengivelse af den måde som bølgeslag, fodtrin og skramlen med årer lyder på, når man er nede i en kuffert.

Her foretog kameraet hvad jeg næsten tør kalde en vaskeægte afbildning af virkeligheden. Men jeg synes ikke at den slags uheld skal gøres til udgangspunkt for en billedteori eller videoteori. En videoteori skal ikke forsøge at neutralisere brugssammenhængen, og derfor er det egentlig bedst at tale om videohandlinger og om videohandlingsteori. I dette tilfælde var der i øvrigt heller ikke tale om at brugssammenhængen var fraværende, men om, at optagelserne blev ubrugelige.

Detaljeret fordømmelse

Når BT og Ekstrabladet er så dårlige aviser, skyldes det ikke så meget, at det er forkert, hvad de beretter om enkelte episoder, som det skyldes, at de beretter om enkelte episoder. De prøver i detaljer, jo værre jo bedre, at gengive enkeltstående begivenheder - netop denne barnemishandling, denne trafikulykke, denne voldtægt - uden interesse for at løfte sig op på et niveau, hvor der kunne siges noget generelt om vold og samfærdsel i dagens Danmark, endsige et niveau, hvor man diskuterede voldens væsen og årsager, eller prioriteringen af de samfundsmæssige ressourcer.

Det kan være rigtigt, hvad de skriver om den enkelte trafikulykke, men udvælgelsen er som regel smagløs og perspektivet det mikroskopiske: en gengivelse af det umiddelbart foreliggende: blod, bremsespor og brændende karosserier. Det er fordummende, fordi det indsnævrer perspektivet. Ulykken i Ballerup formidles som "forfærdende" eller "tragisk" (i alt andet end klassisk forstand), og ses sjældent som led i et større mønster eller i lys af trafikpolitiske muligheder - højst når man til med stor harme at forlange en fodgængerovergang det pågældende sted.

Hvis den samme formidlingsideologi kommer til at gælde mere og mere for TV, så vil nyhedsudsendelserne her også blive perspektivløse og direkte fordummende. Vi vil se brændende landsbyer, lemlæstede lig og grædende børn, hvis udmagrede kroppe ryster af angst, feber, kulde, underernæring eller hvad det nu kan være. Og hvor var det nu det var? Og var det en krig eller en naturkatastrofe, eller har de det bare altid på den måde?

Man kan støde på den indvending imod billedmedier, at radioprogrammer går mere i dybden, netop fordi de ikke har billeder. Dem må lytterne selv forestille sig undervejs, og det er naturligvis meget mere kreativt og dybtgående.

Til dette om radioens eventuelle dybder må nok siges, at udover at det afhænger af de enkelte programmer, så kan dybden ikke være en følge af, at den kun sender til én sans. Thi i så fald ville stumfilm også i sig selv være mere dybsindige end almindelig moderne film og TV (og man behøvede blot at skrue ned for lyden for straks at få mere intelligente programmer).

Den form for radio, som for tiden er den mest aflyttede, er støvsugerradioen, som er kendetegnet ved, at man ikke behøver høre ret meget efter, men kan gå til og fra mens man arbejder. Man går ikke glip af nogen større sammenhæng selv om man kun hører programmet i de korte intervaller, hvor støvsugeren tier fordi man er ved at skifte stikkontakt.

Videoteknikken egner sig bedst til nærbilleder, plejer man at sige (og opløsningsevnen er også ringe i forhold til films), og så vælger man at gå tæt på - i bogstaveligste forstand. En helt fin ide inden for den herskende TV-forståelse ville være følgende: at bringe et hjemligt indslag om "hundeliv i parcelhuskvarteret", hvor kameraet kan zoome ind på en dampende hundelort, hvor det affotograferer den fra alle vinkler og i makro, hvorefter vi ser en sko, og helst en meget elegant damesko træde godt og grundigt og gentagene gange rundt i lorten, og vi ser hvordan fækalierne videre breder sig og tilsøler den uheldiges smalben, for at vi så til sidst kan se det værste af alt, nemlig at vedkommende sætter sig ind i en ny og skinnende personbil: Måske vil man vove

at vise i nærbilleder, hvorledes indtræk og koblingspedal smudses til. Alt imens vil en repræsentant fra FDM utale sig om, at dette er et stigende sikkerhedsmæssigt problem.

Der vil ikke være vist noget, som er forkert (højst meget arrangeret) og for så vidt er det jo et hæderligt forsøg på at afbilde virkeligheden. Men det udvalgte er usmageligt effektsøgende og perspektivet indsnævrende. Kommer der en diskussionen af, hvorfor folk har hunde i parcelhuskvartererne? Bliver det overvejet, om dette er et væsentligt spørgsmål? Hvad er alle disse aggressioner og fixeringer omkring fækalier, fodtøj og biler udtryk for? Hvad skulle historien bruges til?

Det er ikke nærbillederne der er noget galt med, men det, at detaljerne ikke bliver hægtet sammen i en fornuftig sammenhæng. Der er tale om en slap videohandling fra afsenderens side.

Hvis ikke TV-mediet skynder sig at udvikle en anden fortællemanér her, så skrider også TV over i den lette presses form for formidling, som måske bedst kan betegnes som detaljeret fordummelse.

Overflade og dybsindighed

TV-programmer og videoprogrammer er ofte meget overfladiske, men det er ikke noget, som ligger i mediets væsen eller natur.

Det er ganske vist rigtigt, at sådan som TV-stationer og videoproduktionsselskaber for det meste fungerer, så må programmerne blive overfladiske - set ud fra en filosofisk synsvinkel. Det kan udmærket være at programmerne er meget grundige og dybdeborende på andre områder - f.eks. får man med stor grundighed præsenteret ugens lotto-lykketal på TV, eller der bores meget dybt på den regionale TV-kanal i årsagerne til at en fodboldspiller sælges til den ene og ikke til den anden klub, og i trælastens og byggemarkedets videotek kan man se en video om opsætning af køkkenfliser, som ikke lader noget tilbage at ønske, selv ikke for de mest tungnemme og fummelfingrede - i hvert fald bliver det helt klart, hvilket firmas produkter man bør bruge. Så her mangler ikke udførlighed eller fordybelse.

Hvad der derimod mangler, sådan som udbuddet for tiden er af TV og video, er filosofisk refleksion og debat - som er en anden form for dybde. Årsagen hertil er primært de organisatoriske og kommercielle vilkår, ikke videoens teknik.

Videoprogrammer er ikke dømt til at være overfladiske, fordi video kun kan beskæftige sig med tings udseende eller overflade. Alene af ovenstående ikke-filosofiske eksempler fremgår det, at video kan beskæftige sig med meget andet end udseende: det drejer sig ikke kun om fodboldspillerens udseende, det drejer sig ikke kun om spartelsmassens udseende. Selv de mest elementære og kommercielt fastlagte programmer beskæftiger sig med langt mere komplicerede forhold end blot hvordan noget ser ud - også selv om det i banal forstand er rigtigt, at det eneste man ser er, hvordan noget ser ud.

Der er imidlertid sjældent nogen der indvender imod talesproget, at det er dømt til at være overfladisk i sin

behandling af forskellige emner, fordi det jo kun kan gengive, hvordan noget lyder. Det er også sjældent nogen indvender imod skriftsproget, at det kun kan gengive hvordan noget ser ud, eftersom det jo selv kun er en række udseender (endda temmelig ens udseende små krims-krams-figurer på papiret eller skærmen). Men det er ikke sjældent at høre den indvending imod video, at mediet kun kan gengive tings konkrete udseende, og at det derfor er dømt til at være overfladisk (det samme sker inden for billedteorien).

Hvad der er på spil her, mere eller mindre skjult, er den gale erkendelsesteori, at det mest grundliggende for vores erkendelse er en række foreliggende ting, som vi har kendskab til fordi vi umiddelbart sanser dem, især deres udseende, og at det er disse elementære størrelser, som vi refererer til med vores ord, der fungerer som en slags etiketter på tingene. Derudover kan man så ifølge denne opfattelse begynde at forholde sig til tingene på forskellig måde og ligesom tilsætte æstetiske eller etiske holdninger.

Det kræver imidlertid ikke mange erfaringer med video for at opdage, at teorien er gal, idet video ikke efter sin natur fremviser tingenes umiddelbare overflade: hvis jeg uden nærmere forklaring for et vilkårligt publikum starter et videoprogram med et billede af en stendysse, derefter et billede af lillebæltsbroen, derefter en anden stendysse, og så et billede af farøbroen - så vil jeg allerede på dette tidspunkt, hvor der måske er gået 12 sekunder, have sendt mine tilskuere ud i en hel række forskellig overvejelser: Hvad mon han vil med det program, mon det er et valgprogram for det konservative parti, det skal nok handle om danmarkshistorie, det er noget om den nye storebæltsbro, men hvorfor har han glemt at skrue op for lyden, og så videre.

Min pointe er, at teorien om videos overfladiskhed (som betinget af den visuelle teknik) groft undervurderer intelligensen hos både publikum og video-mager. Publikum ser ikke bare udseender. Video-mageren beskæftiger sig ikke bare med tings overflader. Allerede ved det første billede drejer producentens intentioner og tilskuerens tolkninger sig om meget andet end farver og form. Video får sin mening og sin eventuelle dybde i dette samspil. Producenten kan styre retningen af publikums overvejelser ved at sammenklippe forskellige "udseender", vel vidende, at det ikke er det man kigger efter.

At video eller et enkelt billede kun skulle fremstille, eller som det mest grundliggende skulle fremstille og denotere tings overflade eller udseende (hvor ovenpå man så kan klistre forskellige subjektive konnotationer og associationer) bygger på en gal teori, som har knæsat et abstraktionsprodukt - tings rene udseende - som noget umiddelbart givent. Faktisk er det helt modsat meget svært at forestille sig en video, hvor man holder sig til det blotte udseende og den rene overflade. Fortolkningsarbejdet er altid i gang.

Det er rigtigt, at video kan virke som rent flimmer på en skærm, eller som en masse usammenhængende, tilfældige synsindtryk og lyde, f. eks. når man er optaget af andre ting, så som at konversere sin partner på en cafe, hvor der kører et apparat i baggrunden. Men derfor er der teknisk set ikke noget i vejen for at lave dybsindige programmer i medier, som er visuelle og auditive.

Fra videoteori til billedteori

Jeg vil gerne nu sætte den videohandlingsteori, som jeg har forsøgt at skitsere, på spidsen og hævde, at video strengt taget aldrig afbilder noget. Og i øvrigt nu generalisere synspunktet til at gælde ikke kun for video, men for alle slags billeder.

Men først vil jeg lige bemærke, at video og film alt for ofte har været søgt forstået ud fra en teori om enkeltbilleder. Det er på tide at forsøge det omvendte.

Der har sikkert været to væsentlige grunde til at man hidtil har forsøgt at forklare de "levende" billeder ud fra en teori for enkelte billeder: 1) Billeder i form af f. eks. malerier, tegninger og fotografier kom historisk før film og video. 2) Det har virket naturligt at forsøge at forklare det komplekse ud fra en analyse af dets enkelte elementer - og man har opfattet film og video som komplekse fænomener opbygget af enkeltbilleder.

Det er imidlertid ikke ubetinget gode grunde. De er i hvert fald ikke gode nok til at kunne udelukke den omvendte forklaringsrækkefølge som (også en) mulighed.

Ad 1): Det er ikke altid sådan, at de historisk senere fænomener skal forklares ud fra en teori for de historisk tidligere. For det første kunne der være tale om kvalitativt så nye fænomener, at det nærmest ville være en kategorifejltagelse. Og faktisk kunne man vel her argumentere for at de "levende" billeder er noget radikalt andet end de "døde". Og at man følgelig må se sig om efter et helt nyt teoriapparat.

Eller man kan argumentere for at man med større fordel kunne gå til et andet område en enkeltbilleder, for at hente passende teorier ind. F.eks. kunne det for films og videos vedkommende vise sig frugtbart at låne store dele af det teoriapparat, som kendes fra litteraturforskningen - og langt mere frugtbart end at låne teorier fra kunsthistorisk eller perceptionspsykologisk billedforståelse. Det er således karakteristisk, at en bog som David Bordwells "Narration in the Fiction Film" ikke først skal igennem en teori for enkeltbilleder for at kunne sige noget begavet om film, om films måder at fortælle på, og om fortællemåder i film. Netop med hensyn til fortællemåde synes jeg at video - som jo er en dynamisk forbruger af tid - er mere beslægtet med litteratur end med indrammede malerier.

Endelig kan man tænke på et mere specielt videnskabsteoretisk argument: det historisk sene kan omvendt være det, som (først nu) leverer en passende forståelse for det historisk tidligere. Således fandt jo Marx, at de historisk tidlige former for vareproduktion først blev teoretisk fuldt begribelige i lys af den senere kapitalistiske produktionsform. Heller ikke for andre vidensområder er det ualmindeligt, at en sent udviklet teori viser sig at få overgribende effekt på tidligere teorier.

Det vil sikkert være fornærmende for foto-entusiaster, hvis jeg påstår, at deres håndværk (eller kunstart) bedst forstås i lyset af video. Og det vil sikkert kunne få kunsthistorikere til at ryste på hovedet og perceptionspsykologer til at afskrive enhver videre mulighed for fornuftig samtale, hvis jeg siger det samme om deres arbejde. Men ærlig talt: hvorfor skulle film/video finde sig i en appendix-status?

Ad 2): Det er naturligvis rigtigt at film og video rent teknisk kan siges at bestå af en række enkeltbilleder, som regel 24 og

25 enkeltbilleder per sekund. Men det betyder ikke, at man så må bruge enkeltbilled-teorier for at forstå film og video. Hvis man prøver at forestille sig, hvordan det vil være at løbe rundt på en maleriudstilling og se 25 billeder i sekundet, så tror jeg, at man efter kort tids indlevelse i dette tankeeksperiment vil være lidt mere forsigtig med at mene, at video bare er en kvantitativ udvidelse af enkeltbilleder, og at man blot behøver udvide almindelig billedteori en smule.

Teknisk består video af en række enkeltbilleder - faktisk af en række halvbilleder - men det er ikke det som ses, høres og opleves. Tværtimod er der tale om et på mange måder dynamisk forløb, og det opleves som regel (med mindre der er noget teknisk galt) mere som en fortælling eller en historie. Sammenligningen med en litterær fortælling er her oplysende: en novelle kan udmærket analyseres ved at man bl.a. opdeler den i mindre elementer, rokerer rundt med dem o.s.v., men det er normalt ikke en analyse som går ned på bogstav-niveau eller bare ord-niveau, men som drejer sig om større elementer: personer, handlinger, modsætningsforhold, strukturer og udviklinger.

Analyse af enkeltbilleder og enkeltbilledsammenligning er ikke noget man som normal publikummer giver sig af med. Det er noget som editeringsteknikeren kan finde på at gøre en sjælden gang, hvis det ser ud til, at der er et eller andet galt med et klip: Så kører teknikeren båndet ganske langsomt og ser efter, om der skulle være et restklip, et sync-hul, et drop-out eller bare en dårlig afstemt overgang mellem to sekvenser.

Som almindelig publikummer ser vi ikke de enkelte billeder (frame eller field) på den måde som editeringsteknikeren har mulighed for. Derimod kan der naturligvis i en video være

stills eller andre former for "stillestående" sekvenser, som kan minde meget om malerier eller plakater. Og blandt andet derfor er der naturligvis et vist fælles område for en videoteori og en billedteori (det bør rettelig hedde video-handlingsteori og billedhandlingsteori, det håber jeg bliver klart efterhånden).

Video optræder som led i handlinger og video er også i sit indre handlinger - et dynamisk medie. For video er overgangene mellem forskellige sekvenser af afgørende fortællermæssig betydning: Wipes, hårde klip, overblændinger, op- og nedblændinger kan som nævnt på mange måder sammenlignes med tegnsætning og lay-out for skrevne tekster. Også kamerabevægelser som zoom, tilt, panorering, travel og fokusering/defokusering kan man måske se en svag parallel til i visse litterære virkemidler (hvordan fortælleren med sine beskrivelser bevæger sig rundt i scenen). Kameravinkelen kan til nød lignes med fortællerens position o.s.v., men dette er en ret speget sag. Hovedsagen her er at fremhæve, at der i forbindelse med video er en række særlige forhold, som en enkeltbilledteori ikke tager højde for. Det er heller ikke sikkert, at parallellen til litteraturteori er særlig god. Det kunne være, at forklaringskraften også her med fordel kunne gå den anden vej: Måske en god videoteori kunne kaste lys over litteraturen og blive en ny model for litteraturteorien?

Til video (og film og så videre) hører også lyd: musik, speak, reallyd, effekter. Hvis man opfatter lyden som en væsentlig og integreret del af video (og det ville være dumt andet), så bliver det endnu mere påfaldende, at en billedteori for enkelte "tavse" og "døde" billeder ikke uden videre kan udvides til også at dække video. I hvert fald bliver det

nødvendigt også at medtænke teorier for mundtlig fortælling og musikteori. Det bliver nødvendigt at udvikle en lydteori.

Og endnu en gang vil jeg så spørge - om ikke andre så mig selv - om ikke det bedste udgangspunkt for en teori om video er, at tage fat i mediet selv således som det faktisk indgår i kommunikative handlinger i vores sociale praksis? Video er et komplekst fænomen og kan analyseres ud i mange forskellige retninger - og det kan være nyttigt - men den retning, som hedder at se på video ligesom man ser på enkeltbilleder, har hverken metodisk eller erkendelsesteoretisk primat.

Efter disse overvejelser vil jeg alligevel i det følgende tage diskussionen om billedteori op. Det sker af flere sammenhængende grunde: For det første forventer jeg at kunne udvide nogle af de synspunkter, som jeg allerede har fremført omkring "videohandlinger" til også at gælde for "billedhandlinger", og dermed forsøger jeg også en anden forklaringsrækkefølge end traditionelt. For det andet bringer det mig ind i en bestemt billedteoretisk diskussion, som er interessant nok, ikke mindst ved også at rumme en række sprogfilosofiske og erkendelsesteoretiske perspektiver. Disse temmelig filosofiske emner vil imidlertid, håber jeg, få en lille smule ny næring og indgå i en frugtbar vekselvirkning med videohandlingsteorien.

Så uden at glemme, hvordan vi bruger de levende og talende billeder, vil jeg nu se på de døde og tavse enkeltbilleder.

Billedhandling

Diskussionen

Den diskussion om billeder, som jeg i det følgende vil forholde mig til, drejer sig kort fortalt om hvilken relation der kan siges at være mellem et billede (f.eks. et portræt) og det som billedet forestiller (en velhavende borger i 1800-tallet).

Det mest almindelige synspunkt har været - og det er vel stadig en common sense opfattelse - at der normalt må være en eller anden form for lighed, og helst så god som mulig, mellem portrættet og den portrætterede. Dette kan kaldes realisternes position.

Heroverfor står et andet hovedsynspunkt, konventionalisternes, som går ud på at hævde, at det ikke er så lige til med denne lighed. Billeder ligner ikke umiddelbart, men de gør det i kraft af en række koder, som vi har indlevet os i. Relationen mellem portrættet og den portrætterede er der, men den er konventionel.

Det er især forsøgene på at overføre strukturalistiske og semiologiske teorier fra sprogforståelse og litteraturforståelse til billeder - til billedernes sprog - som har præget diskussionen i de foregående årtier. Inspirationen er kommet helt tilbage fra tegnteoretikere som den amerikanske Charles Sanders Peirce (1839-1914) og den schweizisk-franske

Ferdinand de Saussure (1857-1915), der regnes for semiologiens grundlæggere.

Væsentlige deltagere i diskussionen, som naturligvis også har præget min stillingtagen, har været folk som Erwin Panofsky, Roland Barthes, Umberto Eco, Nelson Goodman og Søren Kjørup. Et sted i baggrunden har også ligget E.H. Gombrich og (for mit eget vedkommende i hvert fald) Arnold Hauser. Jeg vil ikke referere de enkeltes positioner, som i øvrigt for en dels vedkommende udvikler sig undervejs, hvilket jo er meget naturligt, men hvilket også ville gøre det yderligere omstændeligt at give en dækkende fremstilling. Store dele af diskussionen er for nylig blevet refereret af Bruno Ingemann i "Billedteori"³⁰. Jeg vil imidlertid give min egen formulering af det, som diskussionen står om. Men det er klart, at jeg i mangt og meget står i gæld til de nævnte teoretikere.

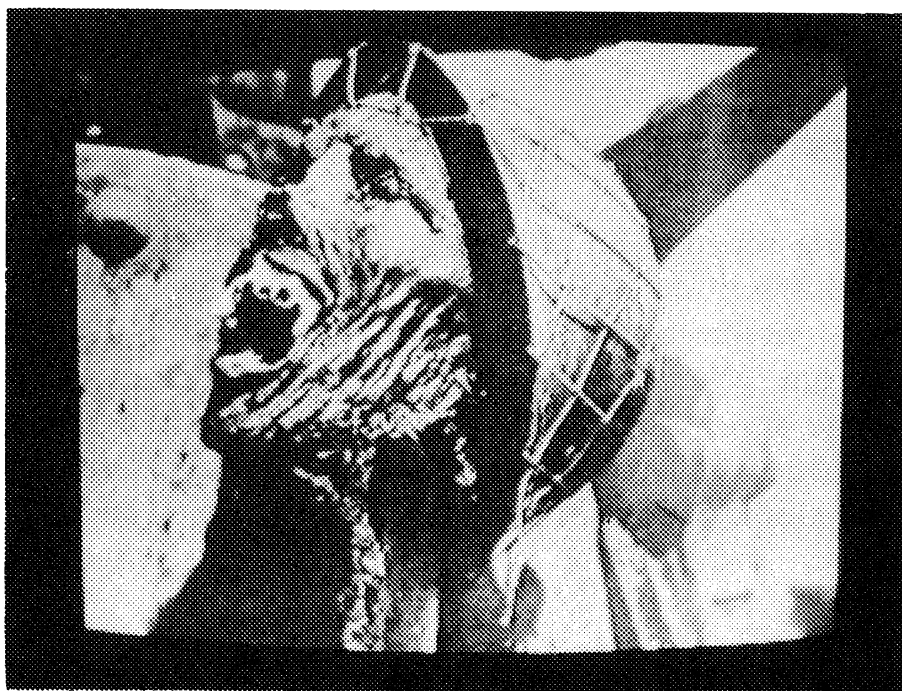
Billeders væsen er ikke at afbilde

Først vil jeg repetere en af pointerne fra kapitlet ovenfor om videohandling: at det ikke er videos - og heller ikke billerers - væsen at afbilde. Dette kan man faktisk få et fingerpeg om allerede ved at være opmærksom på den almindelige sprogbrug: for hvorfor har vi to ord i sproget - et som hedder "billede" og et andet som hedder "afbildning" - hvis det skulle være det samme? Vi fornemmer en klar forskel mellem ordene; det kan ikke være alle billeder som afbilder.

Men bliver jeg ikke nødt til at medgive, at der dog findes nogle billeder, som afbilleder (et eller andet)? Det synes at

være en rimelig antagelse, og samtidig i overensstemmelse med gængs sprogbrug (hvad skulle vi ellers med ordene), at i hvert fald nogle billeder forestiller noget eller afbilder noget (Hvad forestiller plakaten? En tiger i urskoven. Nåh ja, nu kan jeg se det). Det kan godt være at vi inden for kunstens verden kan finde eksempler på billeder - non-figurative værker - som ikke forestiller noget, men er det ikke blot undtagelser fra den generelle regel, at det hører til billeders natur at afbilde?

Nej, for billeder gør ingenting af sig selv. Billeder bruges til noget, de har en funktion. Og det er os der gør noget med billeder. Vi udfører, hvad man kan kalde billedhandlinger. Så strengt taget er det os der kan afbilde noget, aldrig billedet selv.



Ikke fra et album med feriebilleder. Fra Oplysningens Dialektik.

Amatørfotografen, som tager billeder til familiealbummet, kan siges at foretage en afbildning (sådan så lille Ida og faster Anna ud i påsken i år). Men når albummet henligger glemmt på pulterkammeret på tyvende år, så er der ikke så megen mening i at tale om, hvad fotoet gør eller ikke gør, eller om hvad det er i sig selv (med mindre man nøjes med at sige, at det henligger og i øvrigt udgør en brandfare). Når så albummet genfindes af amatørfotografens barnebarn, så begynder der igen at ske noget. Allerede ved synet af albummet og ved opslaget på de første brunlige, firkantede stykker karton, bliver finderen klar over, at dette er et fotoalbum, og at der nok her kan findes familie billeder fra gamle dage. Funktionen træder her frem, før det enkelte motiv gør det.

Men når det først er klart - og jeg bliver ikke træt af at insistere på dette, eftersom der er dårlig ideologi og metafysik involveret i at abstrahere til "billedet i sig selv", og derefter ophøje (hypostasere) dette abstraktionsprodukt til at være det "egentlige eller objektivt foreliggende" - så vil jeg gerne være imødekommende over for almindelig sprogbrug og medgive, at der nok kan findes billeder, som afbilder noget - forudsat det underforstås, at sådanne billeder er givet den funktion at afbilde noget.

Billeder kan bruges til at illustrere noget med, f.eks. i et illustreret leksikon. Her kan man se, hvordan en rumraket ser ud. Og om et avisbillede kan man også meget ligefremt sige, at det forestiller statsministeren. Men deraf kan man ikke slutte at billeders væsen er at afbilde uafhængigt af brugssituationen. Tværtimod er der jo også her netop tale om en brug, og brugen, funktionen eller handlingen med billeder bør derfor tages som udgangspunkt for en generel teoretisering over billeder (og video).

Non-figurative malerier har - kan man måske sige - ikke den funktion at skulle afbilde, hvad vi umiddelbart ser. Men hvilken funktion har de så? Afbilder de en anden slags virkelighed, som så bare ikke er så umiddelbart synlig for os - og er det det, som netop gør non-figurativ kunst til kunst? Eller er der slet ikke tale om en afbildning, men snarere om en dekorativ flade, som ikke henviser til andet end sig selv? Eller ville det være bedre at forstå den slags billeder ud fra hvilken handling kunstneren udfører (udtrykker noget i sig, gør oprør o.s.v.)? Her skal man nok være forsigtig; der findes mange slags malerier og kunstnere og kunstteoretikere kommer med mange og vidt forskellige svar.

Det er imidlertid ikke kun i dette århundrede, at billedkunstnere har opgivet den såkaldte realistiske stil. Går man tilbage i kunsthistorien og stilhistorien vil man se, at opfattelsen af, hvad der er realiteter eller natur varierer så meget, at det meget hurtigt bliver noget vrøvl at tale om realisme eller naturkopiering. I hvert fald bliver det noget vrøvl at tale om det som kunstens væsen. Renæssancemalerne er udmærket klar over, at de begynder på noget nyt, når de forsøger at male "efter naturen" og med centralperspektivet som ordningsprincip. I middelalderens billeder betyder en stor figur ikke nødvendigvis, at denne person er stor eller står i forgrunden, men derimod at denne person er vigtig (for motivet, og sikkert også socialt eller religiøst).

I den græske udvikling fra klassik til hellenisme kan man også følge skiftende stilarter (realistiske og symbolske strømninger), og man kan i denne udvikling se (d.v.s. studere sig til) vidt forskellige funktioner for det, som vi i dag bunker sammen som kunst og museumsgenstande. En statue kunne være et led i en religiøs kult, den kunne være

et salgbart statusobjekt, et naturstudie, eller den kunne være "kunst" i mere moderne forstand. Tilsvarende radikale skift i stil og funktion gælder også for den græske billedkunst, hvor vasemalerierne er de mest kendte. Der er med andre ord al mulig grund til at være forsigtig med at udtale sig om kunsts eller billeders eller bare maleriers sande væsen, da man ellers nemt kan blive fanget i sin egen epokes begrænsede udsyn.

Lighed

Men hvis vi nu holder os til rimeligt realistiske portrætter og fotografier i nutiden, er det så ikke indlysende, at der i hvert fald her må være en lighedsrelation mellem billedet og det, som det er et billede af?

Nej, helt så ligetil er det ikke (og her vælter argumenter fra de sidste årtiers diskussion sig ind over hinanden. Jeg tager et par af de klareste). For det første: hvis lighed var alt, hvad der skulle til for at gøre et billede til et portræt af statsministeren, så kunne man jo lige så godt sige, at statsministeren var et portræt af billedet. For han ligner jo også billedet (denne pointe er klart formuleret af Søren Kjørup i *Filmsemiologi*, p. 180^{*31})(At tale om at en bestemt person har svært ved at leve op til billedet af en statsminister er noget lidt andet, ligesom det også er noget lidt andet, at en del politikere med årene begynder at ligne portrætter).

Det kan altså ikke være lighed, eller i hvert fald ikke kun lighed, eller lighed uden en nærmere forklaring, som gør at et billede henviser til noget uden for sig selv. Et frimærke

ligner dronningen, og dronningen ligner frimærket, men der må være en grund til at vi siger at frimærket forestiller eller afbilder dronningen - hvorimod vi ikke siger det omvendte (at dronningen forestiller frimærket - med mindre hun da er klædt sådan ud til et karneval). Hvis lighed ikke skal være et tomt udtryk, så må det præciseres i hvilken henseende, der er tale om lighed: og så er vi på vej bort fra det umiddelbare eller naturgivne, og er ved at tage fat i en kæde af konventioner.

Når billedet forestiller dronningen (og ikke omvendt) så er det fordi vi godt ved (og det har vi lært allerede i 2-3 års alderen), hvad for noget der er billeder og hvad der ikke er. Og vi ved derfor også udmærket hvilken vej forestillingsfunktionen normalt går (fra billede til person). Det er den måde vi har lært at bruge billeder på, det er den måde, hvorpå billeder normalt indgår i vores hverdag. Vi er bekendt med forskellige slags billedhandlinger. Og derfor er det med nogle bestemte forventninger vi begynder at bladere i det familiealbum, vi har fundet på loftet. Og det er med nogle bestemte forventninger vi kigger på det lille stykke farvede papir, som er klistret på i hjørnet af kuerten.

For det andet: Når vi siger og mener og umiddelbart opfatter det, som om der er en lighed mellem portrættet og det portrætterede, hvad er det så for en lighed mere præcist? Portrættet er jo to-dimensionalt, eller i hvert fald temmelig fladt (med mindre der er smurt tykt på), hvorimod den portrætterede jo har tre dimensioner. Portrættet består af lærred og farver og linolie, den portrætterede af kød og blod. Maleriet står stille, modellen trækker vejret (eller gjorde det: en af grundene til at få malet portrætter er jo netop den væsentlige forskel, at maleriet ejer en vis uforgængelighed, hvorimod den portrætterede ældes og dør - altså endnu en

forskel). På lærredet er der to sorte klatter, modellen har to hulninger i sin næse: hvad er ligheden mellem klatterne og næseborene?

Noget med udseende, vil man måske svare. Klatterne må kunne ses som eller opfattes som næsebor. Eller endnu forsigtigere kan man prøve at skubbe bevisbyrden over på modparten: Der må vel være en eller anden relation mellem klatterne på lærredet og næseborene på den portrætterede, for ellers ville det jo ikke være et vellignende portræt, og hvad kan denne relation være andet end en eller anden form for "lighed"?

Her må den konsekvente konventionalist svare, at der ikke er nogen lighed, eller at "lighed" i hvert fald er et meget misvisende udtryk. For det er kun i kraft af visse kulturelle og perceptuelle koder, som vi har lært eller indoptaget, at vi er i stand til at fortolke de sorte klatter som noget, der skal forestille næsebor. Det er ikke svært at forestille sig helt andre normer for, hvordan et maleri relaterer sig til en model - eller slet ikke gør det: andre kulturer og andre historiske epoker har andre normer (koder) for "afbildning". Og "lighed" er et meget misvisende begreb her, fordi det mere end antyder en eller anden form for identitet eller naturgiven relation på et sted, hvor der måske snarere er tale om en bestemt vesterlandsk centralperspektivisk synsmåde.

Hvordan skulle vi (og det er et tredje argument) bære os ad med at opdage, at det måske var et mislykket portræt, hvis vi ikke havde andet end lighed og ulighed at holde os til? For ville nemlig ikke den første smule ulighed få os til at opgive forbindelsen til modellen? Og hvis på den anden side ligheden var total, hvordan skulle vi så kunne skelne mellem de to? Hvordan kan det være, at vi fastholder, at dette er et

portræt af denne person, men desværre et dårligt portræt, som ikke ligner, hvis lighed var det eneste bånd mellem de to? Der må altså være noget andet og mere involveret her end i snæver forstand lighed og udseende. Og dette andet og mere er naturligvis en (uovervej) kulturel viden om, at sådan et indrammet lærred med denne type bemaling ofte er et portræt, og det vil sige at det skal forestille en eller anden person, som en gang har siddet model, og i forbindelse med dette "skal forestille" kan vi tale om større eller mindre lighed, skønt denne "lighed" ikke er en direkte identitet, men en lignen, som vi kan se, fordi vi kender denne type sammenhæng - også selv om vi ikke direkte kan gøre rede for de involverede koder eller oversættelsesprocedurer fra lærred til model eller omvendt.

Denne kodning eller oversættelse kan minde lidt om et landkorts afbildning af et landskab. Også her vil man måske umiddelbart sige, at der er en lighed mellem kort og landskab, kortet er blot meget mindre end landskabet, f. eks. 25.000 gange mindre. Men det holder heller ikke for en nærmere betragtning: Farverne er forkerte, for skovene afbildes grønne, skønt de ikke er det om vinteren, markerne afbildes som hvide, skønt de som regel er brune, gule eller grønne (hvis der ikke ligger sne), landevejene afbildes som hvide, gule og røde, skønt de som regel er grå eller sorte. En enlig stor sten på land afbildes som et kryds, i vand som et kors, skønt den slags jo slet ikke ligner en stor sten.

Sammenligner man landkortet med et luftfoto taget i passende højde, så bliver det tydeligt, at der til fremstillingen af landkortet er benyttet en lang række koder eller oversættelsesprocedurer (her tror realisten, at nu er konventionalisten faldet i vandet, men) - samtidig bliver det klart, at luftfotoet faktisk fungerer dårligere som orienteringsgrundlag,

skønt det på en måde ligner landskabet mere end landkortet. Endelig bliver det for en videre refleksion ad disse baner klart, at også luftfotoet er opbygget på og fungerer i kraft af en række koder eller fortolkninger (hvilken blænde, filmtype, vidvinkel o.s.v., hvilken fremkaldelse, papirtype o.s.v. skulle være den naturlige og neutrale?). Og "læsningen" og "oversættelsen" af et luftfoto til en forståelse af det pågældende landskab kræver netop stadigvæk øvelse og fortolkning. Begrebet "lighed" alene har slet ikke kraft nok til at gøre rede for sådanne sammenhænge.

Og endelig for nu at komme tilbage til et fjerde punkt i ligheds-diskussion: Er det ikke simpelthen sådan, at der slet ikke er nogen form for lighed? Hvis man prøver at forestille sig en hest tegnet i silhuet med en enkelt streg, hvor er så ligheden mellem denne tegning - som enhver straks kan se forestiller en hest - og så en levende hest (Eksemplet findes hos Bruno Ingemann i "Billedteori" (s. 26), hos Søren Kjørup i "Filmsemiologi" (s. 82) og går tilbage til Umberto Eco)(Et lignende eksempel, dog med en kanin, og med en noget anden drejning, findes hos Susanne K. Langer^{*32}). Her etableres forbindelsen mellem tegning og hest til trods for, at det eneste som udgør tegningen, nemlig den lille sammenhængende sorte streg, slet ikke er til at finde på den levende hest - i hvert fald ikke sådan uden videre. Det går heller ikke at sige, at sådan ser en hest ud på stor afstand i modlys, for det gør den jo ikke (så skulle man jo have skåret alt det indre af hesten væk - eller silhuet-tegningen skulle have været udfyldt). Desuden kan en hest næppe genkende sin artsfælle på tegningen, hvorimod en hest i naturen kan genkende en anden på meget lang afstand.

Små børn skal først lære, at et billede er et billede, d.v.s. de skal lære at et billede ikke kun er farver og krimskrams på

papir, men forestiller noget, henviser til noget. Altså hvis man vil. Det er tydeligt her, at billeder ikke gør noget i sig selv. Før børnene går med på spøgen, at det farvede papir kan forestille (afbilde, referere, henvise til) noget andet, så er der ingen problemer med mystiske lighedsrelationer. Der er faktisk slet ingen billeder, men derimod en række krammeting og legetøj og byggematerialer. Det varer også et stykke tid for børn før den ellers flimrende fjernsynsskærm begynder at få karakter af en slags vindue, hvori der foregår noget med mennesker og dyr.

Illusion

Det er tankevækkende, at ellers intelligente og synsstærke væsner som hunde og heste nok i visse tilfælde kan have en smule fornøjelse af et spejl, hvorimod de mig bekendt ikke udviser nogen forståelse for selv de bedste akvareller, guldalderreproduktioner eller TV-udsendelser (de reagerer højest på lyden). Hvorfor kan dyr ikke se den påståede lighed? Hunde og heste kan da ellers genkende hinanden og mennesker o.s.v. på lang afstand og under dårlige lysforhold - men et pænt foto siger dem ikke noget.

Dog, man kunne forestille sig en hund som hoppede på en illusion om en madskål, hvis fotografiet var lavet og opstillet tilstrækkeligt omhyggeligt. På samme måde kan nævnes det berømte eksempel fra filmhistoriens barndom, hvor nogle biografgængere i panik flygtede på grund af det frembrusende tog på lærredet. Betyder muligheden for den slags illusioner eller forvekslinger ikke, at der kan være en lighed, endda en meget stor lighed, mellem billedet (filmen)

og tingene i virkeligheden? Jo, men argumenter ud fra sådanne "perceptuelle illusioner" er altid et tveægget sværd. Dette er gammelkendt filosofihistorisk stof: man har forsøgt at bevise perceptionens principielle fejlagtighed ud fra forskellige mulige illusioner (en åre ser brækket ud under vandet o.s.v.). Vi ved jo kun, at der i visse specielle tilfælde kan være tale om en til forveksling lignende lighed mellem billede og virkelighed, fordi vi netop ud fra andre kriterier end denne momentane forveksling kan skelne mellem billede og virkelighed (når vi ved, at vore sanser nogle gange bedrager os - den tilsyneladende brækkede åre - så ved vi det fordi vi netop ellers stoler på vores sanser: hvordan skulle vi ellers vide der var tale om en illusion?).

Biografgængerne, som forvekslede lærredet med en del af en banegård, var netop uøvede biografgængere, som ikke forstod, at filmen kun på en måde lignede, men ikke var et faretruende tog. Funktionen at illudere på denne måde, hvor publikum skal føle sig placeret i kameraets (faretruede) position, er kun et enkelt af films virkemidler, og kan kun opretholdes en kort stund. Det er ikke films eller billeders primære eller grundliggende eller naturlige eller mest anvendte eller på anden måde essentielle funktion at illudere, at de ikke er film eller billeder.

Nogle få malerier er blevet fremstillet for at se ud, som om de var vinduer i væggen, men det er de færreste kunstnere som ønsker deres malerier opfattet på den måde. Og ville der ikke være noget helt galt hvis publikum på rundtur i et fotogalleri forvekslede alle billederne med vinduer. Og ville biografgængerne, som i dag går ind for at se en film, ikke forlange deres penge tilbage efter kort tid, hvis de slet ikke opdagede, at det de så i salen var en film (som altså forestillende en endevæg i en biograf)? Den til forveksling

lignende lighed er altså ikke det overordnede begreb for forståelsen af billeder.

Jeg vil konkludere, at for så vidt der er lighed, så er den konventionel, den er ikke gemometrisk, matematisk, logisk eller på anden måde skarpt definerbar (ikke via regler). Derfor må man også være forsigtig, når man taler om koder, så det ikke bliver at love for meget, nemlig at man har fundet kodenøglen: en regelret oversættelsesprocedure. Snarere er der tale om en lignen, som ikke grunder sig i en speciel sansemæssig akt, men som er sanseligt oplevet og indlejret i det socialhistoriske og kulturhistoriske. Vores opfattelse af de stillestående billeder er altså i en vis forstand i bevægelse - for vores opfattelse er associativt åben og standser ikke ved en velafgrænset størrelse så som udseendet, og vores fortolkningsevne bliver ikke dårligere, snarere tværtimod, fordi den følger med tiden.

Problemet med den "realistiske" lighedstænkningen er, at den forsøger at se bort fra det forhold ved billeder, som jeg forsøger at holde fast i med begrebet billedhandlinger og videohandlinger, nemlig at billeder er en del af en social interaktion, og må forstås herudfra

(Hvad der i denne diskussion hedder "realister" er absolut ikke det samme som "realister" i forbindelse med diskussionen om almenbegrebernes status - som oftest tværtimod: og sådan afhænger altså selv teoretiske fagtermers betydning af konteksten)

Abstraktionen fra brugssammenhængen forsøger sig med et rent perceptuelt kunstprodukt, og forbinder sig på den måde til korrespondensmetafysikken, som har nogle ideologiske

skyggesider, som også kan virke hæmmende på projekter, som vil omsætte filosofi til moderne billedmedier.

At kræve andre billedsprog ville naturligvis være en tåbelighed hvis det netop var grundprincippet i billeder at de har naturlig betydning derved at de ligner hvad de forestiller - og det må jo så være overfladen de ligner. (Søren Kjørup, Billedkommunikation, p. 76)*³³

Sproghandling

Jeg vil udvide perspektivet og gå videre fra videoteori og billedteori til sprogteori og erkendelsesteori og metafysik. Hvad jeg forsøger at udbygge ad denne vej, er en kritik af den formidlingsideologi, som under dække af at stå i sandhedens tjeneste, forholder sig fjendtligt til de moderne lyd-billedmediers muligheder for at stå i refleksionens tjeneste.

Jeg har i det foregående benyttet de lidt kunstige udtryk videohandlinger og billedhandlinger. Dermed forsøger jeg at markere, at video og billeder er noget vi gør noget med, at de indgår i en kommunikationssammenhæng, og at dette må være udgangspunktet for en videre teoretisering over video og billeder.

Selve udtrykkene og en del af tankegangen er inspireret af en tradition inden for analytisk sprogfilosofi, hvor man taler om sproghandlinger, talehandlinger, performativer, og om "hvordan man gør ting med ord". Dette sidste er en oversættelse af titlen på en række posthumt udgivne forelæsninger af J.L. Austin: *How to do things with Words*. Forelæsningerne blev holdt på Harvard i 1955^{*34}. En videreudbygning af talehandlingsbegrebet findes hos J. L. Searle. Muligheden for at overføre talehandlingsbegreberne til billeder er tidligere blevet udviklet af Søren Kjørup, blandt andet i *The Monist*, 1974^{*35}. Da talehandlingsteorien er velkendt vil jeg i det følgende kun omtale den ganske kort og give et par af mine egne eksempler, men jeg vil samtidig prøve at vise, hvordan talehandlingsbegrebet - blandt andet under indtryk

af den videoopfattelse, som jeg ovenfor har skitseret - måske kan løftes en smule ud af sit traditionelle begrebsanalytiske leje.

Performativer

Når præsten sagde: Og hermed erklærer jeg jer for rette ægtefolk at være - så hviskede min onkel altid: NU! - så det kunne høres i det meste af kirken. Min onkel var nemlig sagfører, og han vidste, at når præsten sagde sådan, så udførte han ikke blot en religiøs handling, han udførte også en juridisk gyldig handling. Fra det øjeblik var en hel del af brudeparrets forhold forandret, selv om der jo på en måde blot var blevet sagt nogle ord.

Det karakteristiske ved disse ord, sagt i denne situation, er, at præsten med dem ikke så meget foretager en beskrivelse (eller "afbildning") af noget foreliggende, men at hun udfører en social handling. Der er tale om en performativ sprogbrug.

Austin prøver at indkredse en særlig slags ytringer, som han kalder performative. De performative ytringer er efter hans beskrivelse sådanne, som ikke beskriver eller rapporterer eller konstaterer noget, og som ikke er sande eller falske, og hvor ytringen af sætningen er, eller er en del af, udførelsen af en handling, som ikke normalt vil blive beskrevet som det blot at sige noget (Austin, op cit., p. 5).

Andre eksempler på sådanne performativer eller talehandlinger kunne være: Jeg lover at komme i morgen, Jeg døber

dig Martha af Rudkøbing, Hermed erklærer jeg festivallen for åben. Ofte vil performativer i øvrigt være markeret af sådanne lidt højtidelige udtryk som "Hermed erklærer jeg", men det er ikke nogen nødvendig betingelse. Således er det også et eksempel at sige: Gid fanden havde dig. Her udføres jo en forbandelse.

Austin prøver så ihærdigt hen igennem sine forelæsninger at finde en eller anden måde, hvorpå man kan skelne skarpt imellem denne slags performative ytringer og dem, som han kalder "konstative", og som han ser ud til at være overbevist om er grundstammen i sproget. Austin synes nemlig for det meste tæt på den traditionelle opfattelse, at det er sprogets primære væsen at beskrive på en måde, som kan være sand eller falsk, og performativerne er så en slags pudsig undtagelser. Dog sker det, at han løfter perspektivet og tænker på sproget, som noget der skal forstås ud fra sin brugssammenhæng:

We must consider the total situation in which the utterance is issued - the total speech-act - if we are to see the parallel between statements and performative utterances, and how each can go wrong. Perhaps indeed there is no great distinction between statements and performative utterances. (ibid, p. 52)

Derefter går han videre med sine ihærdige, men aldrig helt vellykkede forsøg på at opspore en skarpt definerbar forskel. En vægtig kandidat til et kriterium er for ham, at "statements" er sande eller falske, mens "performativer" derimod er vellykkede eller mislykkede.

Karakteristisk nok mener også Austin, at sproget udvikler sig historisk i retning af større og større præcision og klarhed

(ibid, p. 71 - 73). Og dette kan man jo betragte som en trøst, hvis man er sproganalytisk indstillet, for så er der jo håb om, at man en dag kan få det meget besværlige fænomen, som den levende sprogbrug er, lagt i faste kategoriale rammer.

Endelig prøver Austin så på en ny måde og indfører en deling i tre forskellige akter: lokutionære, illokutionære og perlokutionære:

... we perform a *locutionary act*, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to "meaning" in the traditional sense. Second, we said that we also perform *illocutionary acts* such as informing, ordering, warning, undertaking, &c., i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform *perlocutionary acts*: what we bring about og achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising or misleading. (ibid, p. 109)

Dette svarer til at skelne mellem tre forskellige aspekter i en given sprogbrugssituation. Hvis en vagtpost råber: "Stands, eller jeg skyder" så har det en vis sproglig mening (lokutionær akt), det er også en trussel (illokutionær akt), og det gør mig forskrækket og får mig måske til at løbe hurtigere (perlokutionær akt).

Denne skelnen er naturligvis klagørende til en vis grad, også selv om det ikke lykkes at få lagt teorien helt fast. Austin gør selv opmærksom på, at de forskellige opdelinger i performativer, lokutionære og illokutionære akter hviler på abstraktioner (Austin p. 145-6). Og spørgsmålet er så, om der

ikke er en hel del sprogbrugsaspekter, som slet ikke er blevet berørt.

Det paradoksale ved Austins og andres omgang med tale- og sproghandlingsbegrebet er nemlig den stædige fastfrysning af det metafysiske grundsyn, som de påviste fænomener ellers synes at få bragt grundigt på glatis. Nemlig det grundsyn, at der på den ene side er en virkelighed, og på den anden side vores erkendelse af den, som kan komme frem i sproglige eller til nød billedlige udtryk, og som enten må stemme overens med virkeligheden eller ikke gøre det. Fastholdelsen af denne metafysik, og den uro som griber mangen en moderne fagfilosof (som Dummett) ved tanken om at sprogbrug måske ikke skulle være så entydigt afgørende som objektivt sandt eller falsk, er mest af alt socialpsykologisk interessant. Den kan tolkes som et forsøg på at fralægge sig ansvaret og lukke øjnene for den komplekse interaktion, hvorindenfor vi bruger sprog (og billeder). Her krydser magt og meninger hinanden, og i denne sociale kontekst skal det nok blive defineret ganske effektivt, hvad der er gyldigt og virkeligt. Der er ikke nogen anden virkelighed, som gør det for os.

Derfor er det også utilstrækkeligt at ville videreføre talehandlingsteorien i den almindelige sprogspils-jargon. Det er naivt at opfatte brugen af sproget som forskellige former for spil - især hvis man ved spil forstår underholdende tidsfordriv mellem ligesindede i fritiden. Sproget kan bruges ekspressivt og poetisk lige så vel som det kan bruges instrumentelt og til politisk undertrykkelse. Derfor er det ikke tilstrækkeligt at udvide ordenes kontekstafhængighed til små handlinger og spil: konteksten strækker sig ud i omfattende dimensioner af historie, kropslighed og samfundsmæssighed.

Fiktion

Når lille Anne på 4 år løber tværs over gården, der hvor hun bor, og råber "Juhu, nu kommer min børnehave snart", så det gælder mellem husene, så er det ikke hendes primære hensigt at beskrive kendsgerninger. Hun forsøger ikke at beskrive, at de andre børn fra hendes børnehave nu er ca. 200 meter borte og på vej op over bakken, for de er faktisk slet ikke at se endnu. Hun er heller ikke ude på at berette noget om sin egen psykologiske tilstand, f. eks. at hun befinder sig i en tilstand af forventning og lettere ophidselse. Disse aspekter er kun noget som klinger med i den sociale handling, som må være udgangspunktet for en rimelig forståelse af Anne: nemlig at hun her er ude på at hævde sin egen sociale status. Det er tydeligvis meningen, at to af de jævnaldrende legekammerater i gården skal høre Annes budskab, som er, at nu sker der snart noget godt og betydningsfuldt for hende.

Der er prestige i at have sin børnehave på besøg, og Anne råber det ud for at styrke sin position i gården. Hun foretager en handling ind i et socialt mønster. Men samtidig med og vævet ind heri er også en anden handling eller et andet aspekt, som man kan kalde det kropslige eller ekspressive: hendes stemmeføring er høj og triumferende, og hun hopper og danser over gården. Grænsen mellem hvad der er en verbalsproglig og en kropssproglig handling, og hvad der er statushævden og hvad der er leg med ekkoet, er her temmelig flydende: og det er ikke noget problem. Begge dele kan forstås som led i en og samme situation; derimod kan man hurtigt komme i vanskeligheder, hvis man f. eks. vil til at definere, hvad kropssproget beskriver og refererer til i virkeligheden.

Det sprogsyn, som jeg her skitserer, vender altså forklaringsretningen om: grundfunktionen i sproget er ikke at beskrive, og undtagelsen at gøre noget med sproget. For så vidt man tilstræber at foretage en simpel beskrivelse, er det også at gøre noget med sproget, og det er mest af alt at foretage en reduktion eller abstraktion fra andre aspekter. Den konstaterende sprogbrug er et kunstprodukt; det er ikke de sociale betydninger, de etiske eller kvalitative vurderinger, der er et tillæg til en kendsgerningsafbildning. Ord har ikke først en denotation, og derefter en konnotation. Sætninger har ikke først en reference og derefter en masse subjektive associationer. Når en politiker siger: "Vi må konstatere, at de faktiske forhold er sådan", og så videre, så ved vi godt, at dette er en retorisk figur.

Vi er i praksis udmærket klar over at det forholder sig således med sproget, og at de gamle positivistiske synspunkter er misvisende. Men tankeskemaet ligger så at sige på lur og dukker op igen og igen. Blandt andet gør det sig ofte gældende for den teoretiske opfattelse af billeder og film. Her beskylder man på den ene side billederne for at referere så direkte og bastant til virkelighedens overflade, at det må blive umuligt at tænke dybsindigt i sådanne medier, på den anden side beskylder man også billederne, især de levende, for at rumme så mange sanselige og følelsesmæssige appeller, at det bliver umuligt at tænke eksakt i den slags medier. Denne dobbelte fejltalelse grunder i den sprogopfattelse og metafysik, som ellers forlængst er blevet erklæret for uddød. Men der er meget der tyder på, at et erkendeparadigme ikke udskiftes, blot fordi man taler om det.

Men må jeg ikke anerkende, at der er en forskel på fakta og fiktion? Og at denne skelnen gælder ikke blot for sprog og litteratur, men også for billeder og film? Lad gå at græn-

selinien nogle gange er svær at drage, og at man kan tale om mellemformer som faktion, men udgangspunktet må vel være, at vi allesammen kender forskel på fakta og fiktion?

Både ja og nej, for hvad nu hvis producenten meget snedigt har fundet på at spille på min forventning og så giver en opdigtet historie dokumentarisk form og en sand beretning en fiktions-form?

Jeg tror ikke det er frugtbart at opsøge en skelnen mellem fiktion og fakta ud fra spørgsmål om reference og denotation. Film og video er ligesom sprogbrug handlinger i en social kontekst, og herudfra må man kunne foretage en nærmere kategorisering, hvis man ønsker det.

Naturligvis fungerer udtrykkene fiktion og fakta i daglig tale, Danmarks Radios TV opdeler sig f. eks. i en fakta-afdeling og en fiktionsafdeling. I teoretisk sammenhæng er udtrykkene derimod betændte. (Helt praktisk har jeg oplevet at et programforslag om Søren Kierkegaards filosofi fik lov til at vandre frem og tilbage mellem afdelingerne: for er filosofi fakta eller fiktion?)

Tankeeksperiment: i et indslag i TV-avisen om narkoproblemer på Vesterbro vises blandt andet en sprøjte og andre remedier, som ligger i en trappeopgang. Fakta eller fiktion? Er det afgørende, om sprøjten lå lige netop der, da filmholdet kom, og blev hele indslaget til fiktion, i det øjeblik fotografen skubbede lidt til den, så den lå bedre i lyset? Hvis meningen med indslaget fra producerens side er at advare imod narko-misbrug, er det så noget der klistres ovenpå billederne, eller ligger det allerede i udvalget af billeder, og gør den slags subjektive hensigter det hele eller kun noget af

indslaget ikke-faktuelt? En sådan spørgehorisont er tydeligvis for snæver og ufrugtbar.

Problemet og bevisbyrden ligger således hos den, der vil fremføre, at fakta og fiktion er teoretisk klare grundformer. Mere frugtbart må det være at diskutere i brugstermer: hvad skal programmet bruges til, hvordan virker det, kunne det gøres bedre, og så videre.

Erkendelseshandling

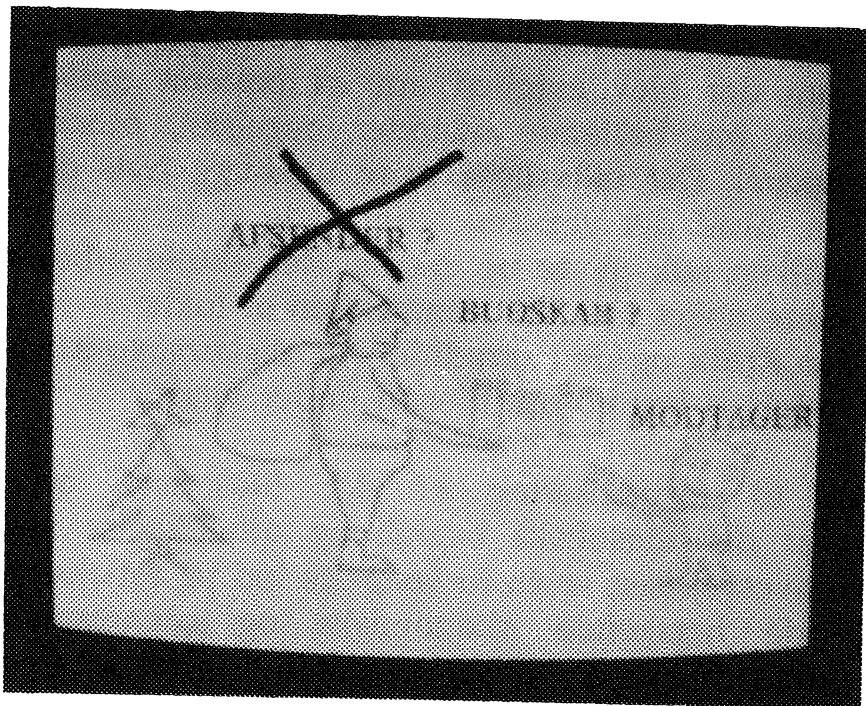
Med begrebet erkendelseshandling ønsker jeg at fastholde - ganske parallelt til begreberne videohandling eller mediehandling, billedhandling og sproghandling - at erkendelse er noget, som, selv når man er alene, foregår i en social sammenhæng, og det gælder ikke mindst for den filosofiske erkendelse. Samtidig vil jeg fastholde, at der er tale om en form for beslutning og indgriben, for hvis relevans, værdighed og kvalitet man har ansvaret, på en ganske anden måde, end man har for en simpel afspejling.

Der er ikke megen enighed blandt filosoffer om, hvad der er filosofiens emner eller væsentligste spørgsmål. Det tager jeg som et sundhedstegn. Det ville efter min opfattelse være uheldigt, om der blev enighed om en bestemt opdeling i fagdiscipliner, om bestemte metoder, regelsæt, procedurer, grundspørgsmål. Det ville også være uheldigt, hvis der var enighed om, hvad der var den rette måde at formulere filosofi på, hvilken stil, genre og medie, der skulle arbejdes i. Det ville være noget nær det samme som at lukke af for den undren, den kritik og den utraditionelle diskurs, som jeg ud fra mit foreløbige begreb om filosofi finder vitalt.

Tendensen til formalisering af det filosofiske arbejde, tilskæring af det filosofiske begreb og udelukkelse af alle kvalitative overvejelser, er en forlængelse ind på refleksionens gebet af de herskende økonomiske og organisatoriske magtinstansers interesser. Disse upersonlige instanser er ikke interesseret i at få "tingenes natur" eller "de faktiske forhold" sat til debat. Derfor favoriserer magten altid en form for

(upåagtet) teori, der så vidt muligt udelukker, at de fornuftige og påtrængende spørgsmål bliver stillet og diskuteret. Magten foretrækker, at man fortsætter med at udveksle kvalitetsløse ækvivalenter - også i den filosofiske debat.

Det turde være indlysende, at den filosofiske debats form og indhold ikke afgøres alene ved rent teoretiske procedurer, men at det i de moderne samfund i høj grad er et spørgsmål om magt og medier. Positivismen blev teoretisk aflivet for mange år siden, men dens positioner lever mere eller mindre skjult videre overalt, ikke mindst i den officielle filosofiundervisning, fordi den er så realistisk, så magtadækvat. Det, som er effektivt, kan måles, det som kan måles, er virkeligt, resten er mystik. Den herkende magt er det mest effektive og det mest virkelige. Og at stille spørgsmålstegn ved dens ret er mystik. Sådan forsøges refleksionen kortsluttet. Samtidig



Erkendelse fås ikke i færdige pakker. Fra videoen Faglig Formidling

bliver den ekskommunikeret fra de virkelig magtfulde medier: her slippes den besværlige kritik ikke ind, her trives kun den afspaltede underholdning, den brudstyksvise information og mystikken.

Set på denne måde er refleksionen eller erkendelsen en besværlig, anstrengende, men forhåbentlig også virkningsfuld handling, som går på tværs af det vante. Også dette aspekt må klinge med i det lidt kunstige udtryk: erkendelseshandling. Ikke mindst for den som vil undervise i filosofi eller formidle filosofi i moderne medier må det være nødvendigt at regne med en vis modvilje og modstand: at erkende er ikke at iagttage, men at handle ind i en situation. Og det er ikke altid lige let.

Derfor er det også umoralsk at ville afspalte de etiske overvejelser fra de erkendelsesteoretiske. Når etik i de sidste par år har været på mode, så har det på en gang været udtryk for en reelt oplevet rådvildhed og en teoretisk mystifikation.

Der findes ikke ren etik, eller ren filosofi, ren filosofisk metode eller ren filosofisk diskussion. Der findes derimod alle metaforerne, allegorierne, billederne, fortolkningerne, konnotationerne, eksemplerne, retorikken og de effektive fejlslutninger. Og der findes de globale, samfundsmæssige, lokale og individuelle problemer. Den filosofi, som vil handle ind i situationen, bør være åben og kompleks, dynamisk og dialektisk - den bør være som et godt videoprogram.

I tredie og sidste del af denne afhandling vil jeg komme med et par formidlingsanvisninger, d.v.s. nogle bud på hvordan

man kan gå til værks, når man vil formidle filosofisk, teoretisk eller på anden måde begrebsligt og dannelsesmæssigt stof i de moderne medier.

Jeg vil ikke forsøge en systematisk eller på nogen måde fuldstændig gennemgang af de praktiske formidlingsmæssige forhold. Der findes allerede meget tilgængeligt og udmærket materiale om praktisk videoproduktion, faglig formidling, manuskriptskrivning, målgruppeundersøgelser, organisationsteori, produktionsstyring, og så videre. Jeg vil nøjes med at videregive nogle overvejelser og erfaringer, som mit eget arbejde med filosofiske videoer har givet anledning til. Omdrejningspunkterne vil være forholdet mellem kreativitet og metode, valget af form og stil, og endelig et udblik på filosofiens chancer over for den kulturindustrielle udnyttelse af de moderne medier.

Del III.

Praktisk filosofiformidling

Kreativitet og metode

Det er påfaldende, at der ikke er udviklet nær så pålidelige eller gennemarbejdede vejledninger i, hvordan man producerer indholdsmæssig kvalitetsvideo, som i hvordan man analyserer færdige videoprodukter. Metodediskussioner inden for medieforskningen drejer sig stort set altid om analyse af færdige produkter, meget lidt handler om "metoder" til visualisering, om udvikling af nye fortælleformer, nye virkemidler, nye indholdsområder, nye brugs måder. Det ser ud til, at denne kreative fase hidtil har unddraget sig intelligent beskrivelse, og uovervejende er blevet overladt til enkelte opfindsomme personer eller til blinde markeds kræfter.

Det er da også tydeligt, at der er sket en voldsom udvikling i videoens formidlingsformer på områder som musikvideo, reklamevideo og sports-TV, hvorimod video til undervisningsbrug eller til kulturelle og almentdannende TV-programmer endnu betjener sig af et meget primitivt formsprog, som så som det højeste søges moderniseret ved en ynkelig og ofte uhensigtsmæssig efterabning af de videoformer, som er udviklet på helt andre områder.

Det er indlysende, at de teorier, metoder, procedurer og håndgreb, som kan benyttes til analyse og bedømmelse af færdige produkter, ikke uden videre kan vendes om og angive, hvordan man opnår en sammensætning (syntetese) af nogle dele til et godt videoprogram. For at skabe video er ikke kun et spørgsmål om at sætte nogle dele sammen, men også om at finde ud af, hvad det skal være for nogle dele, og hvad det skal være for en helhed. Et er at kunne analy-

sere sig frem til et skelet inde i et færdigt videoprogram - noget helt andet er at få en opgave eller ide, og så kunne legemliggøre den og puste liv i den.

Er det et spørgsmål om kreativitet? Skal man besidde en særlig kreativ evne, en særlig kunstnerisk troldsplint, for at kunne producere god video? Hvad er egentlig kreativitet?

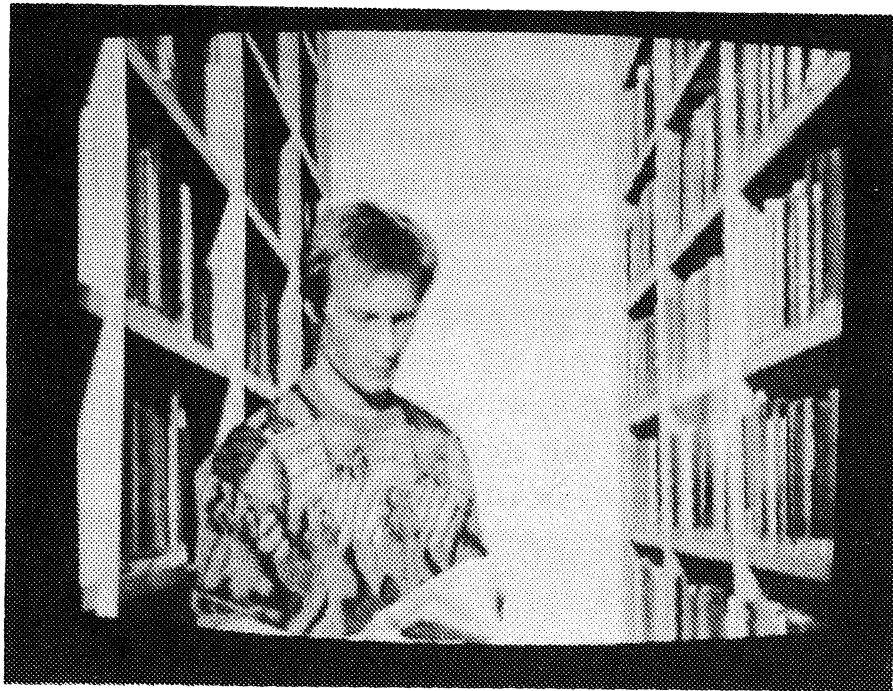
Kreativitet er et omtumlet begreb, og der er gode grunde til at det er vanskeligt at få hold på.

Nogle gange har man forsøgt at spørge nobelpristagere eller anerkendte kunstnere, hvordan de får deres ideer, og hvad kreativitet er. Det er som regel i forbindelse med mere eller mindre klistrede ugebladsinterviews eller personlighedsbenovede TV-programmer. Men kunstnere og nobelpristagere er sjældent særlig gode til at udtrykke sig om det de laver, eller om hvordan de finder på det: for deres særlige talent er at udtrykke sig i et kunstnerisk medie eller i en videnskabelig forskningssammenhæng, og det er absolut ingen garanti for, at de også har en særlig god evne til at udtrykke sig klart og reflekteret i et dagligsprog eller i et filosofisk afklaret begrebsapparat. Set herfra siger kunstnere og nobelpristagere ofte de mest horrible ting.

Men nu er der også lidt af en selvmodsigelse på færde, hvis det man er ude på, er at afmystificere det mystiske, og integrere det ikke-integrerede. Hvis kunst og kreativitet står for det usædvanlige, det alternative, det som bryder det metodiske og hverdagslige, så er det vel ikke så ligetil samtidig at forlange det bragt på skema og lettilgængelig form for alle. Det synes at være på kanten af en modsigelse at tale om kreativitets-teknikker. Eller hvad med et kursus i genialitetens metode? Modsigelsen her er den samme som

modsigelsen i færdigpakkede, gennemarrangerede turistrejser til de ukendte og eksotiske oplevelsers land. Rejsen forestiller man sig bare ofte som en mere indre rejse, når det drejer sig om kreativitet.

Karakteristisk nok forsøger man at finde et særligt "sted" for kreativiteten - f. eks. dybt i det enkelte persons indre. Kreativiteten må være at finde i "underbevidstheden", eller hvis den ikke er der, så må den nok være i en eller anden "højere bevidsthed" eller højere bevidsthedstilstand. Andre forslag er at særligt kreative personer står i særlig kontakt til kosmos - eller på den anden side til den infantile oceaniske fornemmelse. Eller lige så polariseret: man har en særlig kontakt til det guddommelige - eller til sin egen syndsbevidsthed.



Selv bøger kan være inspirerende. Fra Oplysningens Dialektik

Kreativitet forlægges altså ofte til en særlig lokalitet, som befinder sig noget uden for det sædvanlige område. Eventuelt indblæses kreativiteten som et åndedrag for højere magter - og så er den kreative blevet inspireret - eller besat af sin dæmon.

Hvad der mangler her er ikke fantasifulde forslag. Derimod synes jeg at behandlingen af begrebet og fænomenet kreativitet kunne fortjene en idehistorisk og socialhistorisk redegørelse, som måske bedre kunne forklare, hvorfor og hvordan denne ekskommunikering af det kreative finder sted. Det er tydeligt, at kunstnerbegrebet har en lang og ganske omskiftelig historie, og at kreativitet indgår både som et komplementært og som et antagonistisk led i de mere metodiske discipliners historie. Når kreativitet på ny er blevet et modefænomen, så har det snarere solide sociale og socialpsykologiske årsager end dæmoniske.

Jeg vil lade det være et åbent spørgsmål, om der kan findes egentlige "metoder" indbygget i arbejdet på at opnå en hensigtsmæssig audio-visualisering af komplekse, teoretiske emner. Men det er klart, at man kan komme et godt stykke af vejen ved ganske nøgternt at undersøge den formidlingssituation, som man befinder sig i. Og her findes der en række hjælpediscipliner, f. eks. organisationsteori og vejledninger i målgruppeundersøgelser. Og derefter drejer det sig naturligvis igen om et vist håndslag, om at kende et bredt spektrum af fortælle-mæssige og tekniske fif - men mon ikke det også drejer sig om at have, bare en gang imellem, en beåndet dag og en heldig hånd?

I formen slår indholdet igennem

Et par eksempler på formgivning

Det følgende er tænkt som et lille bidrag til større viden om den kreative, kritiske og kvalitative proces som udvikler nye videoformer.

I forbindelse med nogle praktiske videoopgaver har jeg flere gange benyttet et bestemt lille kneb eller en særlig måde at "skære en historie på", som jeg i første omgang tænkte på som blot et lille fagligt fif blandt andre. Først arbejdet med at visualisere og lægge lyd på filosofi nødede mig til at udvikle dette lille kneb så vidt, at jeg kunne begynde at betragte det som et fortælleprincip af mere omfattende omfang. Dette fortælleprincip er i og for sig meget enkelt. Jeg kalder det: I formen slår indholdet igennem. Eller, for at det ikke skal forveksles med en analysemetode, er det måske bedre at tale om det som følgende formidlingsprincip: det drejer sig om at gøre indhold til form.

I dette princip skjuler sig naturligvis en del gammelkendte almindeligheder og lånte brokker. Men i et forsøg på at komme lidt tættere på "skabelsens logik", vil jeg alligevel kort beskrive, hvorledes jeg selv begyndte at blive opmærksom på dette produktive forhold mellem form og indhold.

Jeg havde fået den opgave at lave et videoprogram om sejladsskibet på Roskilde Fjord. Målgruppen for programmet var de skoleklasser (fra 6. og 7. klasse), som om

sommeren efter et besøg på Vikingeskibshallen tager på en kortere eller længere tur på fjorden med Skoletjenestens både. Programmet skulle forberede dem på turen, så de vidste lidt om hvordan bådene så ud, hvordan sejlads og overnatning foregik, hvad det var klogt at tage på af tøj o.s.v. Endvidere ville jeg gerne give en smule baggrundsviden om de specielle både, som benyttes, nemlig traditionelle færøske både.

Det var ikke vanskeligt at forestille sig et videoprogram, som i en række udvalgte sekvenser fulgte en skoleklasses tur og i speaken kommenterede, hvad der foregik, og hvad der var værd at lægge mærke til. Der kunne også indbygges lidt klip om bådenes vedligeholdes, om bådenes færøske historie, o.s.v., men det forekom mig at være en kedelig og alt for pædagogiserende form. Skolebørn skal ikke se video, som bare er en efterligning af et lærerforedrag, for det er ikke at udnytte mediets egne muligheder, og det er ikke hensigtsmæssig formidling. Desuden havde jeg filmet og redigeret så meget reportage-agtig eller dokumentarisk video med store og små både på fjorden, at jeg også selv trængte til noget nyt.

Jeg overvejede at fortælle historien ved at lade en skoleelev indtale sine kommentarer og lade kameraet være elevens øjne. Men syntes alligevel at det ville være at trampe for meget rundt i lige netop den oplevelse, som det var meningen at selve sejlturen skulle formidle. Desuden skulle det nødvendig komme til at handle om en enkelt elev. Så overvejede jeg at lade et subjektivt kamera vandre ud ad bådebroen, se ud over vandet...for så pludselig at høre en hviskende stemme. En stemme som lidt efter lidt afslørede sig at være den ene af færøbådene. Båden, en sorttjæret firemanafarer, lå i sin fortøjning og vuggede ved bådebroen, og begyndte nu

at fortælle sin historie til den undrende jeg-person, som så kunne spørge den videre ud.

Jeg fandt efter nogen overvejelse ud af, at det ville være noget rod med sådan en dialog, for hvem var den samtale-partner, som stod på broen? Var det mig? Var det kameraet? Nej, der var ingen grund til at indføre en kunstig dialog. Derimod kunne det være en ide at lade båden selv være fortælleren. Ved at starte med et nærbillede direkte på stævnen, bølgeklukken og en stemme med færøsk accent kunne båden selv hurtigt etableres som fortælleren.

Straks efter de første lidt gammelmandsagtige bemærkninger "Ja-ja, nu ligger jeg så her, o.s.v" bliver båden afbrudt af en flok skolebørn, som kommer hujende og råbende ud af bådebroen. Man ser kun deres fødder på broen. Derefter ser man dem (fødderne) komme ombord - filmet med kameraet placeret helt nede under tofterne. På denne måde bliver turen både fortalt og set fra færøbådens synsvinkel, og undervejs kommer den naturligt nok til at tænke på gamle dage på Færøerne o.s.v.

Fordelen ved denne lidt udsædvanlige fortællerposition var, at båden kunne rykkes ind i centrum, og at jeg uden løftede pegefingre kunne formidle noget om dens historie og egenart. Samtidig kunne jeg lade "båden selv" kommentere oplevelsen af at ro og sejle, oplevelser, som det ellers kan være svært at give mere dybde på video, idet en direkte påpegning ville være for plat: Under disse sejlads er fungerer båden selv som en slags medie, der formidler bestemte oplevelser til børnene. Disse oplevelser kan naturligvis bedst fås på denne måde - ved at ro og sejle, ikke ved at se video. Videoens opgave her er derfor en lidt anden, nemlig at udvide oplevelserne ved at tilføje andre dimensioner og nye synsvinkler.

På dette tidspunkt forstod jeg det jeg gjorde, som blot et fif, der gik ud på at finde en lidt mere spændende fortællerposition end den sædvanlige. Eller man kan sige, at jeg tilsyneladende blot fulgte den gamle, nærmest håndværksmæssige regel om, at billeder bliver mere spændende, hvis man lader kameraet vise noget, som man ikke normalt ser.

Imidlertid inddrog dette kneb en række videre forhold så som kamerabevægelser, stilisering af lyd (fremhævning af bådens egne lyde over børnenes), klipperytme (bl.a. spillende på åretagenes rytme), brugen af bestemte bløde klip (defocuseringer) på steder hvor jeg ville angive, at båden tænkte tilbage, o.s.v. Da jeg først havde fået placeret båden i centrum rent indholdsmæssigt (det skulle dreje sig mere om den end om noget andet), og dernæst fået placeret båden som fortælleren, begyndte dette at gribe om sig på en sådan måde, at alle elementer i videoen blev "formet af båden". Båden som indhold greb over og angav formen på videoen. Indhold blev til form (Videoen er Blakmand^{*36})

Samtidig blev jeg opmærksom på, at denne dialektik også slår tilbage: I dette program virkede formen, da den først var valgt, tilbage igen på indholdet: med båden som fortæller duede det ikke også at ville berette om fiskeriet på Roskilde Fjord i gamle dage.

I en anden video fra samme periode (Vikingernes Skib^{*37}) valgte jeg en to-delt fortæller: far og søn går rundt på Vikingskibshallen og ser på de gamle vrage. Sønnen stiller en masse af de almindelige videbegærlige spørgsmål, og faderen, som tydeligvis arbejder på museet, forklarer og fortæller. Kameraet går over fra først at filme far og søn (som går rundt på museet), til derefter at vise, hvad de ser på (på museet), og endelig til at vise på billedsiden, hvad faderen

fortæller om på lydsiden (f.eks. den arkæologiske udgravning af skibene for mange år siden).

Men videoen går på et tidspunkt også et skridt videre og skærer faderens svar væk: efter sønnens spørgsmål klippes direkte til sekvenser, som i både billede og lyd (effektlyd, ikke speak) fortæller svaret, og der føler sekvenser, som fortæller helt nye historier (som ingen her har spurgt om, men som jeg ved plejer at give museumsbesøgende en udvidet oplevelse af de gamle, udstillede vrage).

Formålet med videoen var at inspirere (igen primært skolebørn) til et besøg på museet, og at give en udvidet oplevelse ved at vise nogle af de museumsaktiviteter, som normalt ikke fremgår af en almindelig rundtur i museumshallerne (arkæologisk udgravning, rekonstruktion af skibsvrage, bygning af kopier, sejlads med vikingeskibskopi o.s.v.). Indholdet var således nogenlunde klarlagt: at svare på nogle af de almindeligste spørgsmål til udstillingerne og at fortælle lidt mere end det, som direkte fremgår. Til det første egner dialogformen sig, til det sidste derimod bedre en mere monologisk form (her er det så at sige videoen selv, der fortæller, men man kan selvfølgelig forestille sig, at det er faderens videre forklaringer som vises).

Også her oversatte jeg altså de indholdsmæssige elementer til formelementer, dog uden helt at formulere min fremgangsmåde i disse termer. Der var snarere tale om at jeg under redigeringen afprøvede nogle lidt løsere ideer, prøvede mig frem, viste udkastene for nogle kolleger, og så i øvrigt stolede på min evne til at mærke, hvornår en sekvens "gik i hak", og historien blev "skåret rigtigt". I denne udviklingsfase benytter man altså på en måde sig selv som målgruppe og foretager en løbende målgruppeafprøvning.

Den upåfaldende standard

Skønt det kan synes at være at drive teoretisk rovdrift på nogle beskedne videoeksperimenter, er der dog et forhold mere, jeg gerne vil fremhæve med det samme. Nemlig at jeg den gang tænkte på disse videoer som små forsøg på at udvikle noget nyt, små forsøg på at finde på noget lidt usædvanligt inden for genren undervisningsvideo. Det skulle dog stadig være video som formidlede (og ikke f.eks. "rent kunstnerisk" video), og det skulle faktisk helst være video, som formidlede bedre. Men bedre en hvad? Hvad var det for en standard, som jeg dengang og nu mere eller mindre bevidst refererer til? Hvis det er en lidt usædvanlig form, at have en båd som fortæller, hvad er så den sædvanlige form?

"Den sædvanlige form" kan det være vanskeligt at definere skarpt, ikke mindst fordi der jo netop er tale om det almindelige, det upåfaldende, om den tilsyneladende ligefremme fortællemåde. Men jeg er ikke i tvivl om, at det som her fungerer som den upåfaldende standard er noget i retning af "den dokumentariske form". Vi forventer af undervisningsvideo og af de i videre forstand oplysende programmer (også TV) en vis "objektivitet"; programmerne skal berette om et emne, beskrive, forklare og holde sig til kendsgerningerne. Det kan være udmærket med lidt morsomme eller provokerende effekter, men de må ikke tage magten fra den egentlige fremstilling af tingene som de er. Et fakta-program må ikke skride for langt over i retning af det fiktive. Sådan omtrent lyder den uovervejede forventning til undervisningsvideo.

Hvad der forventes er altså en slags udfyldning af den ovenfor omtalte illusion - eller rettere ideologiske påstand - om "afbildning af virkeligheden". Den dokumentariske form

fungerer som standarden for vores opfattelse af undervisningsvideo, til trods for at "dokumentarisk fremstilling" er et noget tvivlsomt begreb (erkendelsesteoretisk), og til trods for at "dokumentarisme" i praksis blot er én form blandt flere mulige. "Den dokumentariske form" er en norm, en sædvanlig måde, som er blevet overophøjet. At eksperimentere med fortællerpositionen er derfor - selv hvor det foregår på beskedne vilkår - et forsøg på en ophævelse af "beskrivelsens" eller "afbildningens" forrang. Det er et lille oprør, som man kan tillægge ideologisk betydning. Mere forsigtigt udtrykt hedder det, at formeksperimenter er et nødvendigt led i udviklingen af nye former for videoformidling.

Formen er ikke udvendig

Men dette er ikke en "business, where anything goes". Formen er ikke noget, som klistres uden på et indhold, og det er ikke et hvilket som helst formeksperiment, som fremmer formidlingen.

Eksempelvis: DR viste den 11/10 1989 et program i serien "Hvælv", som jo kan kaldes et magasinprogram af uddannelsesmæssig eller alment oplysende karakter. Det pågældende program handlede om ny viden om planeterne i vores solsystem, og var et, så vidt jeg kunne se, amerikansk produceret program i dansk bearbejdelse. Den danske bearbejdning bestod i at Tor Nørretranders gav en to minutters indledning, siddende med en (dansk) sø med (danske) ænder som baggrund. Til slut i programmet kom denne andedam igen som baggrundsbillede for de danske afmeldingstekster. Det

formmæssigt interessante lå imidlertid i det amerikanske program.

Her blev vi af en værtinde ved navn Heather ført direkte ind i hjertet af det amerikanske kontrolcenter, netop som rumsonden Voyager 2 sendte de sidste nye epokegørende billeder fra den sidste planet Uranus, som den netop nu passerer, og netop nu computer-analyserer videnskabsmændene, og det er fantastisk spændende! Derefter gik programmet over til en række indslag og interviews, som fortalte om baggrund og foregående erfaringer med Voyager 2, for til slut igen at vende tilbage til det spændende sted i rumfartscenteret, hvor videnskabsmændene ikke havde kunnet sove ret meget de sidste par dage af lutter spænding!

Det er klart, at dette program i sin noget svulstige personificerende (amerikanske) stil, ikke lige netop var det bedst gearede til et dansk naturvidenskabeligt interesseret publikum (men det kan være det kommer). Men noget andet er, at dette forsøg på at benytte spændings-reportageformen ikke var særlig hensigtsmæssigt. Det kom til at minde om overfladisk trafikulykke-journalistik overført på rumforskningen. Et krampagtigt forsøg på at være på stedet på det afgørende tidspunkt. Imidlertid blev programmet sendt lang tid efter at Voyager 2 passerede planeten - og egentlig er det vel ligemeget med denne aktualitet. Hvis hensigten er at formidle viden om solsystemet, så er det ikke særlig hensigtsmæssig at vælge en aktualitets-journalistisk form. Her var formen ikke i overensstemmelse med indholdet.

Og derfor kom indholdet heller ikke frem, eller rettere der kom et andet indhold frem end en "viden om solsystemet", nemlig en slags "pseudo-indlevelse" i rumsonden, i viden-

skabsmændenes sentimentale følelser for den, og en indlevelse i værtindens garderobe.

Æstetik

Form og indhold er gamle æstetiske grundkategorier. Der er naturligvis tale om at de gensidigt betinger hinanden, beriger hinanden, udvikler hinanden og belyser hinanden i et vellykket kunstværk eller i et godt videoprogram: der er tale om dialektiske begreber.

Generell ist denn auch die Hermeneutik der Kunstwerke die Übersetzung ihrer Formalien in Inhalte. (Adorno, Ästhetische Theorie, op.cit., p. 210)

For Adorno befinder kunst sig i et antitetisk forhold til samfundet, og er heri selv samfundsmæssig (op. cit. p. 19), men det betyder dog ikke, at kunst så kan afledes eller deduceres på nogen metodisk regelret måde ud af samfundsmæssige kategorier. Forståelsen af kunst beror på en fortolkning, og heri, på dette meget generelle niveau, kan Adorno siges at være enig med hermeneutikerne.

Når Gadamer kalder sit hovedværk "Wahrheit und Methode"*³⁸, så er det mest af alt en ironisk titel. Gadamers anstrengelser går netop ud på at vise, at der ikke er nogen metodisk vej til sandhed, i hvert fald ikke inden for området forståelse af tekster, kunstværker eller andre af humanioras traditionelle emner. På den anden side går han heller ikke ind for den romantiske geniæstetik eller dertilhørende genial indlevelsesevne, som en vej til forståelse af litteratur. Han ser

fortolkning som en lang og besværlig dialog mellem teksten og vores egne fordomme.

På dette felt er der altså al mulig grund til forsigtighed. Men det som jeg meget forsigtigt forsøger, er at vende det generelle æstetiske fortolkningsprincip om: I stedet for at fortolke indholdet ud af formen - hvilket vitterligt er en god ide, når man skal forstå andres frembringelser, hvadenten det er skønlitteratur, filosofiskrifter eller kunstvideo - så kan man forsøge at frembringe en form ud fra indholdet. Et sådant princip kan være en hjælp, når man står over for den opgave, at skulle formidle et indhold, som måske ikke er så let at håndtere i traditionelle genrer.

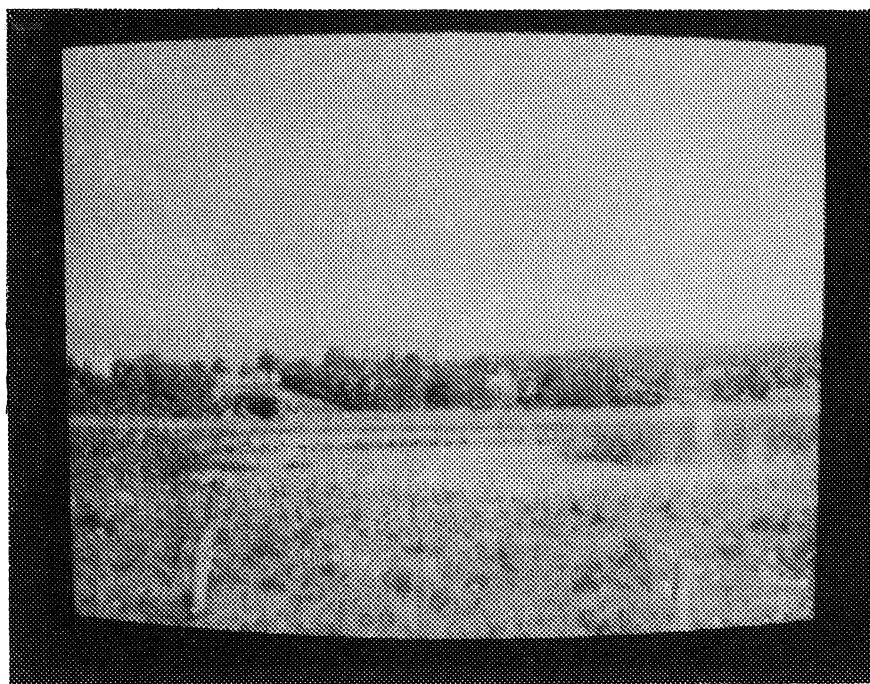
Når det drejer sig om formidling af filosofi, er der en hel del af de traditionelle måder at lave video på, som simpelthen ikke egner sig. Hvis det er rigtigt, hvad jeg tidligere har



Et genfærd fortolker sin udsigt. Fra En Kirkegårds Ånd

antydning, at det for filosofi ofte er væsentligt at sige det uvante på en uvant måde, så er det klart, at de mest standardiserede fremstillingsformer er uhensigtsmæssige, og at der må udvikles nye former. Det betyder at der må arbejdes meget bevidst både med de mindre stilelementer og med de større genre- og fortælleformer.

Man må med andre ord turde tænke form og stil helt ned i alle detaljer og helt op i de overordnede rammer, og ikke være bange for at manipulere med konventionerne for, hvordan videoprogrammer ser ud. Når vi har så svært ved at huske mere end 2-3 af indslagene i gårsdagens TV-avis, så skyldes det blandt meget andet, at den meget standardiserede form her udjævner indholdet til én lind masse. Krig, sport og kommunalpolitik bliver formidlet i én og samme form.

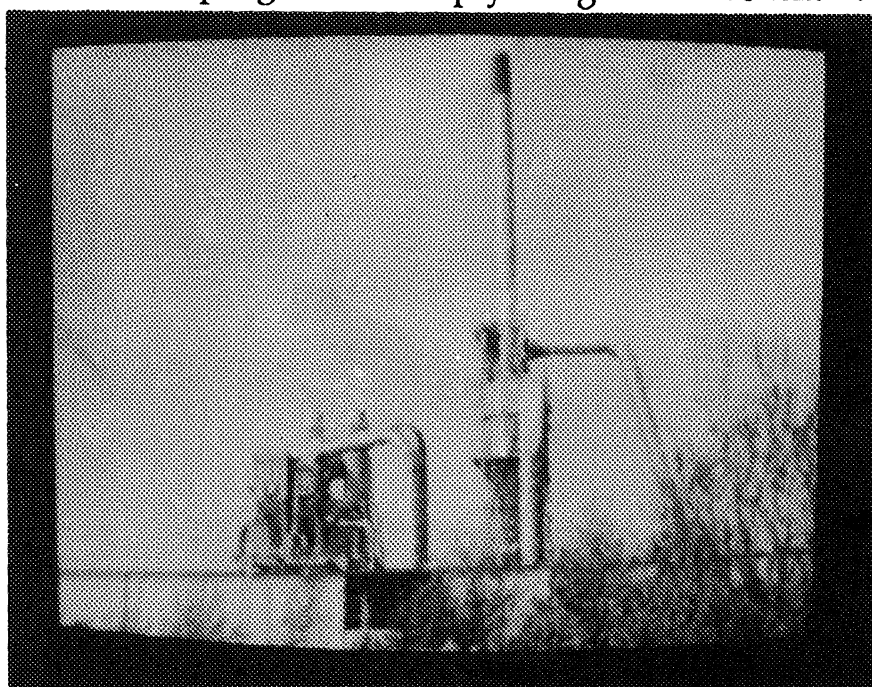


En meget larmende eng med en sø. Fra Oplysningens Dialektik

Form-indholdsdiagnostikken kan fremstilles som en landevej mellem to grøfter: den ene grøft er indholdsgrøften, som giver en kedsommelig, traditionel, overpædagogisk og ufil-misk fremstilling; den anden grøft er formgrøften, hvor virkemidlerne hober sig op som umotiverede effekter og eksperimenter. I begge tilfælde formidles ikke ret meget, i hvert fald ikke filosofi. Men der er en rimeligt bred landevej mellem de to grøfter, og her kører fortællingens rejsevogn.

Filosofivideo eksempler

Som et lille eksempel på princippet om at gøre indholdet til form, kan jeg anføre et af mine forsøg på at vise begrebet dialektik i videoprogrammet *Oplysningens Dialektik**³⁹.



En helt naturlig og idyllisk fabrik. Fra Oplysningens Dialektik

Efter en hel del omtale af begrebet og nogle tentative definitioner går jeg videre til noget andet i programmet, men prøver deri også at vise begrebet, i stedet for blot at tale om det. Således viser jeg på et tidspunkt en panorering fra en idyllisk sø til en rygende fabrik. Lydsiden skifter samtidig fra fuglefløjt og naturlyde til støjende maskinlyde. Det er en helt normal måde at kæde billedside og lydside sammen på. Men lidt senere kan jeg, under en omtale i speaken af "naturalisering" af historisk-samfundsmæssige kategorier, lade den samme billedsekvens komme igen, men denne gang med omvendt lyd, således at den idylliske sø akkompagneres af maskinlyde, som nu under panoreringen hen mod fabrikken skifter blødt over i naturlyde.

Princippet i denne lille ombytning havde jeg udtænkt på forhånd, men effekten overraskede mig alligevel: sekvensen blev både oplevelsesmæssig stærk og tankevækkende. Jeg mener naturligvis ikke, at jeg med sådanne små sekvenser udtømmer begrebet dialektik eller dialektisk omslag, men jeg mener det er et eksempel på at video kan bruges som et reflekterende medie.

Som et eksempel på en oversættelse af indhold til form på niveauet for hele programmets stil eller genre kan jeg nævne mit forsøg på at anskueliggøre Søren Kierkegaards æstetiker i videoprogrammet *En Kirkegårds Ånd*. Her lader jeg et subjektivt kamera stige op ad graven på Assistens Kirkegård og bevæge sig rundt mellem gravene. En enkelt gang kigger det også ud på Nørrebrogade, men bliver forskrækket over alle "hastværkerne". Samtidig tager jeg en af Kierkegaards egne pædagogiske pointer alvorligt, og forsøger at finde mit publikum der, hvor det står, før jeg begynder at føre det et andet sted hen: jeg begynder i speaken med dystre citater for at imødekomme forhåndsantagelserne om, at Kierkegaard nok

er en kedelig religiøs tænker. Men derefter slipper jeg mere og mere af det fandenivoldske i hans æstetiker løs, samtidig med at jeg lader musikken udvikle sig fra det dystre til det smægtende og til sidst til det helt overgivne. Dermed prøver jeg at vise i et andet medie noget af det, som Kierkegaard selv demonstrerer med sin mesterlige beherskelse af de litterære udtryksformer.

Både i programmet om Kierkegaard og i programmet om Oplysningens Dialektik arbejder jeg bevidst med skiftende stemninger (og jeg mener her "stemning" i både heideggersk og traditionel psykologisk forstand). Det er klart nok, at et program med samme stemning hele vejen igennem let vil blive monotont, men også, at et program der skifter stemning så hurtigt, hårdt og umotiveret som mange amerikanske TV-serier gør, nemt bliver til voldsom flimmer. Stemningen i et program er muligvis en meget flygtig størrelse, men ikke desto mindre meget vigtig: Stemningen skal passe til budskabet, for ellers bliver budskabet et andet. Ikke mindst under slutredigeringen af en video fungerer stemningen ofte som overordnet ledetråd.

Der er i kraft af videomediets mange udtrykskanaler meget gode muligheder for at udnytte dobbeltstemninger (noget på en gang tiltrækkende og frastødende er grundfiguren i en dobbeltstemning, men der findes mange variationsmuligheder) på en givtig måde, således at programmet både bliver fascinerende og refleksionsfremmende. Brugen af stemninger er et vigtigt led i overvindelsen af erkendelses-modstande og i oparbejdelsen af en indholdsmæssig kompleksitet. Kompleksiteten skal så igen holdes på plads af en stilistisk enkelhed - og sådan er der så mange gode råd (Appendix til denne afhandling rummer syv synopser, som viser konkret, hvordan princippet

om at gøre indhold til form kan benyttes til en videofremstilling af syv forskellige hovedretninger i moderne filosofi).

Hvad bliver det til

Situationen

Billeder er på mode som aldrig før, alle vil have billeder. Reklameavisen fra det lokale supermarked bugner af billeder. Inde i butikken hænger der billeder af varerne - lige ved siden af varerne. På banegårdene opsættes plakater med billeder af tog, togfolk og banegårde - og det er formodentlig god reklame for banen. TV-begivenheder, som snart synes at være de eneste begivenheder, behandles indgående i bladene, som selv mere og mere bliver billedblade, med billeder af det som kommer og det som har været udsendt i billedmedierne.

Det mest almindelige er nu at advare imod det truende skred fra en solid skriftkultur (gode gamle Gutenberg) til en flimrende billedkultur (skrækelige satellit-tv). Faktisk er det ved at blive en kliche, at de moderne billedmedier har - eller i hvert fald er lige ved at få - en afgørende og uheldig indflydelse på bevidstheden... ikke mindst på de yngre generationers bevidsthed. Dér sidder de foran skærmen aften efter aften; om eftermiddagen spiller de på flippermaskiner; og i skolen om formiddagen ser de film - og så må de da tage skade?

Men er det nu også rigtigt, at de moderne billedmedier har så stor betydning?

Hvis vi først kigger (tænker) på den del af billedmedierne som er underholdningsprægede (og det er jo det meste,

nemlig TV, film, tankstations-video, tegneserier, billedblade o.s.v.), så synes det stærkt overdrevet at den slags skulle kunne have afgørende indflydelse på nogetsomhelst - i hvert fald på noget der har med bevidsthed at gøre. Dertil er der simpelthen for lidt indhold i de udsendte produkter. Emballagen er kulørt og knitrede, men tom.

Nok bruges der både mange penge og megen tid i den brance, men det er netop for at sikre, at der er så lidt indhold som muligt. Dette opnås ved en omhyggelig formmæssig bearbejdning og stilistisk gennemtygning. De mange dygtige medarbejdere, de avancerede teknikker og specielle procedurer skal netop sikre, at der ikke slipper noget nyt, krævende eller tankevækkende igennem.

Og det er jo som regel heller ikke derfor vi sætter os foran skærmen. Det er ikke for at få påvirket vores bevidsthed. Kun som en undskyldning for os selv og andre siger vi, at vi ser TV-avis for at få nye informationer - for det meste sætter vi os ned og åbner for kassen for at få lukket af for hverdagen, problemerne, os selv og de andre. Vi ser mindst lige så ofte på nyhederne, fordi vi er trætte og ikke orker mere nyt, som fordi vi veloplagte skulle være på jagt efter nye intellektuelle udfordringer.

Er det så en skrækkelig tomhed som de moderne billedmedierne har påført os?

Næppe, det er i hvert fald ikke mediernes skyld alene. Hvis vi kan blive fascineret og fastholdt af et farverigt forløb af ingenting (med og uden underlægningsmusik, som heller ikke har noget at sige), så må det være fordi vi har behov for at sidde stille, holde fri og slappe af. Enzensberger går så

langt som til at kalde TV for et nulmedie, som ingenting formidler^{*40}.

Det har den rare konsekvens, at man så roligt kan sætte sig hen og meditere foran fjernsynet - det er ren selvterapi. Og man kan med god samvittighed lade børnene se alt det de orker: da der ikke er noget andet end overfladeflimmer i tossen, så kan de i hvert fald ikke tage skade af at se det. Og så længe de gider blive siddende, så længe har de behov for fred - behov for at lave ingenting.

I øvrigt er der heller ikke spor nyt ved behovet for denne stilstand i aftenstunden, som TV er så velegnet til at formidle. I gamle dage ude på landet holdt man også "mørkning" - man sad stille i stuen i skumringstimen og ventede i tavshed på at det blev rigtigt mørkt. Først derefter tændte man lyset. Og i endnu ældre tider sad man, tror jeg, når man havde spist sig mæt, omkring bålet og stirrede i en blanding af sløvhed og fascination på de dansende flammer. Og lyttede til vedets syden og knitren.

I forhold dertil er der jo sket et vist fremskridt. Nu får man ikke så let røg i øjnene (medmindre man er ryger). Men ellers er fjernsynskiggeriet altså blot den moderne udgave af urfolkets fordøjelsestrance omkring bålet.

Set på denne måde giver de moderne billedemedier os altså blot en underholdende flimrende overflade - og det er netop det, at det kun er overflade, som gør det så tiltrækkende. Det, som derimod er kedeligt, er så verden udenom....

Imidlertid har jeg lige nu kun set på den kulturindustrielle form for billedforbrug, som, skønt den har en vis overgribende effekt, dog ikke er den eneste form for billedfor-

brug. Mere seriøs anvendelse af billeder sker eller kunne ske i forbindelse med undervisning og forskning. Nye lagringsmedier og overføringsmedier giver mulighed for at billeder kan indgå i databaser og i let tilgængelige billedbanker, nye former kan udvide fjernundervisningsmulighederne, interaktiv video kunne bruges både effektivt og kreativt i læreprocesser og beslutningsprocesser. Eller sagt meget simpelt, så kunne i hvert fald nogle af de moderne billedmedier faktisk formidle noget fornuftigt og få en god indflydelse på bevidsthed og erfaringsdannelse. Billeder er ikke nødvendigvis overfladiske.

Det afgørende er givetvis hvordan medierne udnyttes. Hvad er det for nogle billedhandlinger der foregår: hvem bruger billedmedierne til hvad og hvordan - og hvorfor bliver der ikke lavet nogle bedre programmer.



Titusindvis af billeder på en lille skive. Fra Interaktiv Video

For tiden er envejsmedierne de mest udbyggede, og man skal være meget naiv for at kunne juble over den form for demokrati og brugerstyring de giver mulighed for: med fjernbetjeningen i hånden kan man sidde og zappe sig til og fra forskellige satellitprogrammer. Kun meget optimistisk tør man håbe på at mere kreative og demokratiske muligheder vil opstå som en slags sideeffekt ved udviklingen af nye medier.

Interaktiv video er et nyt lyd-billedmedie, som har store pædagogiske muligheder. Den frihed som brugeren her kunne få, svarer til den frihed, som man kan opleve i redigeringsfasen af almindelig, linær video. Man kan tage billeder og lyde og musik og speak af mange slags ind, blande og bearbejde dem, ordne dem i blokke og bytte om på rækkefølgen som man selv vil. Imidlertid vil interaktiv video efter al sandsynlighed også i Danmark blive brugt mest til kommercielle formål - f.eks. til elektroniske salgskataloger med hårde hvidevarer.

Moderne billedmedier kunne bruges mere dybsindigt, kreativt og demokratisk. Men de bruges mest til indholdstomme kulturindustrielle produkter: til "shows", som trods den omtalte fordøjelsestrance har betydning for bevsthedsdannelsen, og det skønt disse "shows" forsøger at holde alle tanker ude. For betragtes fænomenet ikke som en slags uvirkelig efterligning, men som en form for billedhandling i en social kontekst, så bliver det klart, hvad medierne demonstrerer. Det, som slår igennem i de moderne mediers kulturindustrielle form, i deres omfattende brug af ressourcer og virkemidler, herunder ikke mindst brugen af levende og fantastiske billeder, er fremvisningen af "showet" selv: af mediernes magt og magtens medier.

Er det så dette, der er det nye: at vi lever i en "showkultur"? Ikke helt, jeg tror det nye blot er formidlingsteknikken, derimod ikke den omfattende visualisering af status og magt. Til alle tider har audiovisuelle shows i form af processioner, ceremonier, ritualer, repræsentativ kunst, fyrstelige fester o.s.v. fremvist, at den stærkeste var den stærkeste, og at man i øvrigt var velkommen til at nyde skuespillet. Paven var en showperson med himmelsk magt også før han blev transmitteret via satellit.

Videoforskningen

Hvad angår forskning i TV og video er der for det meste - både i Danmark og internationalt - tale om en efterfølgende forskning. Man holder sig til at analysere færdige produkter. Enkelte gange kan der også være tale om en følgeforskning, forstået på den måde at man løbende følger med i udviklingen og produktionen af programmer (det eneste større foretagende jeg har hørt om af denne type er "Sesamy Street" i USA). Men det dominerende er en efterfølgende forskning: man analyserer og kritiserer film, video og TV, når programmerne foreligger færdige og ikke står til at ændre. På den måde er forskningen altid bagefter. Derfor er forskningen på en måde også dømt til - trods alle kritiske intentioner - at være bagklog, virkningsløs og reelt følgagtig.

Dette gælder både for producenternes forskning - for så vidt den findes hos større selskaber og TV-stationer - og for den teoretisk friere universitetsforskning.

En virkelig offensiv videoforskning, og generelt offensiv medieforskning, vil kræve forskere, forskningsapparat og forskningsprojekter, som på ikke-kommercielle vilkår kan begynde at nærme sig forkanten af udviklingen, og gå i gang med at udvikle ny og anderledes video. Det kræver mere end skrivebordsarbejde, og det kræver mere end en god analysemetode. Det kræver økonomiske og praktiske muligheder for udviklingsarbejde, og det kræver visionære eller kunstneriske talenter og nye eksperimenter - man kan ikke efter-analysere sig hele vejen til nye former og muligheder.

Måske de små workshops og eksperimenterende videomiljøer på græsrodsniveau faktisk er længst fremme med noget, der ligner forskning, men som ikke er særlig organiseret og som ikke har den store gennemslagskraft.

For tiden er f.eks. reklamevideo, musikvideo og skrækeffekt-film langt forud, hvad angår bevidsthed om mediets muligheder - også selv om det kun er med halv bevidsthed.

Bevæger man sig over i EDB-verdenen (som video snart vil konvergere med) finder der en del forskning eller i hvert fald udviklingsprojekter sted omkring f.eks. interaktiv video, videokonferencer, fjernundervisning og andre former for billedbrug. Meget af dette arbejde er, så vidt jeg kan se, bundet af bestemte økonomiske og organisatoriske hensyn, som ikke fremmer en forskning i mulighederne for friere, endsige da kritisk debat og tankeudveksling.

Hvor forskes der i, hvad man kunne lave med almindelig video til almen humanistisk undervisning? Hvor forskes der i, hvordan man kunne udnytte video til offentlig debat? Hvor forskes der i, hvad man kunne positivt opnå med TV som kulturformidler? Klagerne over dårlig TV-formidlet og

videoformidlet kultur, specielt dårlig udenlandsk kultur, fremføres fra mange sider, men ingen gør noget for at finde på noget bedre - og slet ikke hvis det skal koste penge.

Muligheder i Danmark

Vanskeligheden består ikke i at anskueliggøre filosofi. Vanskeligheden består ikke i at filosofere i og med de moderne lyd-billedmedier. Vanskeligheden består heller ikke i at finde på noget filosofisk væsentligt at arbejde med. For dels er der meget godt historisk stof at tage fat på, og dels er den moderne verden sådan, at den nok kunne trænge til at høre et par ubehagelige konkrete sandheder. Nej, vanskeligheden består i at finde nogen, som vil betale for formidlingen af filosofi.

Stort set alle mennesker interesserer sig for filosofi, det karakteristiske er bare, at de gør det som privatpersoner og ikke som medlemmer af en pengestærk organisation eller virksomhed. Derfor er det meget vanskeligt at financiere en produktion og en distribution. Filosofi er ikke noget stort skolefag, og derfor kan de forlag, som plejer at lave undervisningsmateriale, ikke få forrentet en filosofiinvestering, og vil følgelig ikke være med. Med skolernes og amtscentralernes nu meget beskedne budgetter for indkøb af undervisningsmaterialer vil det efter alt at dømme komme til at gå hårdt ud over de små fag: For til de små fag og til specielle emner vil det ikke kunne betale sig at fremstille nye materialer, og da slet ikke i nye medier.

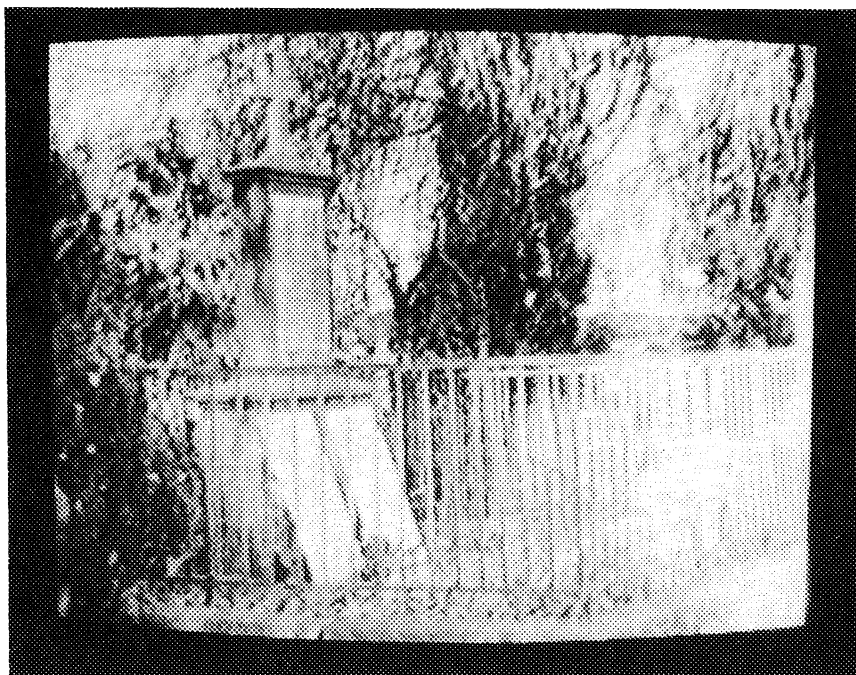
Landscentralen for Undervisningsmidler har hidtil haft den mission at kunne iværksætte produktion af undervisningsmidler, som man skønnede savnedes, eller som var af særlig alment oplysende karakter, og som ellers ikke ville være blevet produceret. Det kunne f. eks. være video om filosofi. Og faktisk bliver der nu i 1990 iværksat et filosofivideoprojekt, hvilket er et lyspunkt. Men samtidig er Landscentralen blevet ramt af en politisk bestemt omlægning, som ser ud til at gøre det tvivlsomt, om der fremover vil kunne iværksættes programmer, som ikke er båret af kommercielle interesser.

Jamen, er der da ikke filosofi i fjernsynet, der er da nogle programmer som nærmer sig filosofiske temaer? Jo, men de holder sig nu alligevel altid på sikker afstand. Et program som "Eksistens" (DR) er ikke blot lomme-teologisk i sit indhold, det klæber også til en kedsommelig snakkeform, som overhovedet ikke medtænker eller udnytter mediets oplagte muligheder for at formidle levende tænkning med levende billeder og lyd. Det kunne lige så godt være kommunalpolitik eller et interview med en svømmepige. Det kunne lige så godt være "De ringer, vi spiller" i radioen. Hvad skal de overhovedet med et kamera, når de ikke bruger det?

Så er der et program som Højlunds Forsamlingshus. Det er ikke helt så stillestående. Tværtimod hopper programmet rundt mellem forskellige personer og meninger, jo kortere jo bedre. Studieværten vipper utålmodigt med mikrofonen og ser nærmest ud som om han vil slå deltagerne, hvis de ikke formulerer sig meget hurtigt, samtidig med at han jævnlige opsummerer diskussionen skævt og langt under niveau (mon det er for at provokere til eftertanke?). Hvis nogen kommer op i nærheden af tre sammenhængende sætninger bliver både

studievært og billedmixer nervøse og skynder sig videre, som for at undgå noget ubehageligt.

Problemet drejer sig om mere end et enkelt program fra en enkelt TV-station. Det drejer sig om at det åbenbart er meget svært at få programmer med begrebsligt bid i sendt ud i æteren. Det skyldes nok ikke bevidste forsøg på at holde kritisk filosofi ude, men snarere at alt bliver så gennemtygget af hele TV-stationens store organisme af mennesker og maskiner, at hvadsomhelst ender som den samme pærevælling. Det er en form for ufrivillig, men velorganiseret censur, som sikrer at TV-stationerne kan levere let fordøjelige programmer. Det bliver formfattig skånekost uden tankemæssige fibre eller visuelle vitaminer. Jo tungere mediemaskiner jo lettere indhold. Den forhåndsgivne form får lov til at slå indholdet ihjel.



Får Søren Kierkegaard lov til at hvile upåagtet? Fra En Kirkegårds Ånd

Det kunne være sjovt og givtigt at lave og at se filosofi-video. Men som det er nu er der udsigt til at filosofi-videoer, hvis de overhovedet bliver produceret, må finde sig en plads blandt andre outsider-videoer og være forbeholdt et lige så snævert publikum som scratch-video og splatter-æstetiske produkter. Men måske er splatter-æstetikken faktisk også det formmæssige udtryk for en konsekvent gennemtænkning af betingelserne - ikke de tekniske men de samfundsmæssige betingelser - for at sige noget fornuftigt i de moderne medier?

Appendix

Syv synopser til videoprogrammer om moderne filosofiske hovedretninger.

SYNOPSIS til et videoprogram om EKSISTENTIALISME
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: Subjektivt kamera går tur på Assistens kirkegård, citat om liv og død, standser ved Søren Kierkegaards gravsten, her dukker fortælleren op.

HISTORISK BAGGRUND: Bl.a. Kierkegaard som forudsætning for Heidegger og Sartre. Fænomenologi og eksistensbegrebet.

CENTRALE BEGREBER: Subjektivitet og inderlighed, angst, valg, egentlighed - illustreret med filmiske sekvenser.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": Verden er absurd og individet må ud af indre kraft vælge sin egen mening.

PERSPEKTIV: Eksistentialisme i kunst, litteratur og terapi; nutidige tendenser.

KRITIK: Fra socialpsykologisk vinkel: narcissisme og individualisme, valget en tom gestus, inderligheden naiv.

AFSLUTNING: Kierkegaardcitater - udzoom fra den ensomme eksistentia­list i storby­mylder/ vandrende på stranden.

FORTÆLLERROLLEN: Svagt forklædt som Kierkegaard, så som fransk eksistentia­list. Rollen intens og underfundig.

KAMERA­FØRING/VINKEL: Ofte subjektivt og håndbåret kamera. Visse skud i meget skæve vinkler.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Sekvenser med forvrængning og kvalme farver - men også storslået natur og nat­testemninger.

LYDSTIL: Pointeret kontrast mellem påtrængende hverdagslyde og inderlig stilhed.

MUSIK: Minimal musikanvendelse. Dog måske jazz-solo som jingle.

KLIPPERYTME: Filmiske sekvenser nervøs og hektisk, ellers rolig.

SPECIELLE LOKALITETER: Kirkegaard, Rundetårn, spejlkabinet, cafe, øde strand, undergrundsbane, udsigtspunkt.

SPECIELLE EFFEKTER: evt. lånte filmstumper fra Bergman og Sartre i S/H. Kameraføring med kran og skinner et par gange.

BEMÆRKNINGER: Eksistentialismen skal fremstilles både som en historisk strømning og som en aktuel fristelse. Mange eksempler fra Sartre er filmisk taknemmeligt materiale.

SYNOPSIS til et videoprogram om FRANKFURTERSКОLEN (kritisk teori)
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: Reportage: en kavalkade af historiske filmstumper fra bl.a. Berkeley, Kent State University, Paris og Tyskland - studenteroprøret - set i dag af fortælleren i arkivet på et fredeligt universitet. Hvad skete i de dage, hvor var filosofierne?

HISTORISK BAGGRUND: Hegel, Nietzsche, Marx, Freud. Socialforskningsinstituttet og Hitlertyskland.

CENTRALE BEGREBER: Abstrakt/konkret, begrebet og det begrebne, ideologikritik, dialektik, æstetikens betydning, kulturindustri. Habermas: erkendelsesledende interesser, kommunikativ fornuft, livsverden/systemverden.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": Ikke tilstede i nuværende system: defineres negativt af Adorno. For Habermas en utopi indbygget i kommunikationen.

PERSPEKTIV: Positivismekritikken, historiske betydning 68 og senere.

KRITIK: De tvetydige utopier i Frankfurterskolen. Habermas' indespærring i kommunikationsbegrebet.

AFSLUTNING: Den aktuelle status for kritisk teori. Forholdet til postmodernismen.

FORTÆLLERROLLEN: Journalistisk opsøgende, dokumenterende. Små interviews, men fortælleren træder efterhånden selv frem.

KAMERAFØRING/VINKEL: Dokumentarstil og en del hurtige skud.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Realistisk med Verfremdungs-effekter: bl.a. ses mikrofon, lamper, teknik og teknikere af og til.

LYDSTIL/MUSIK: Også lyden råklippes, så den ikke bliver for glat. Bl.a. Beethooven i forbindelse med Adorno.

KLIPPERYTME: Fremadbevægende, aktion-præget klippestil.

SPECIELLE LOKALITETER: Universitetsmiljøer, et redaktionslokale.

SPECIELLE EFFEKTER: Mange muligheder for dokumentarklip. "Musikvideoer" indlægges som kontrast til det teoretiske sprog.

BEMÆRKNINGER: Programmet søger at præsentere både Frankfurterskolen og Habermas. Der bruges her en dokumentarisk-krimiagtig stil i jagten på "fornuften".

SYNOPSIS til et videoprogram om HERMENEUTIK (og FÆNOMENOLOGI)
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: I gange og korridorer, hvælvede rum på det Kgl. Bibliotek, bøger, bladren i bøger på læsesalen - her sidder fortælleren.

HISTORISK BAGGRUND: Den klassiske og den romantiske hermeneutik. Schleiermacher, indfølelsesbegrebet. Moderne: Heidegger, Gadamer, Ricoeur.

CENTRALE BEGREBER: Den hermeneutiske cirkel, helhed-del, forforståelse, fænomenologien, horisont og spil.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": Tilløbet til svar i subjektfortolkningen via kulturens tegn, fornuften i dialogen.

PERSPEKTIV: Hermeneutikken som almen humanistiske teori, forholdet til naturvidenskab.

KRITIK: Ideologikritiske indvendinger (Habermas). Indfangetheden i fortolkningsteori, dialogens begrænsede utopi. Kulturens tydelige tegn.

AFSLUTNING: På en TV-station: om dialog og forståelse i moderne medier.

FORTÆLLERROLLEN: Begynder som den boglærde, filologisk forsigtige, udvikler filur-træk.

KAMERAFØRING/VINKEL: Genlock ved dialoger, tricks med mange synsvinkler. Illustration af fænomenologi.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Varme, harmoni og klassicisme, ikke for lyst - i kritikken skiftende til skarpt, blå og koldt.

MUSIK: Romantisk musik, senere nyere lyrisk og melodisk.

KLIPPERYTME: Jævn og rolig, dog ikke i kritikafsnit, hvor rytmen brydes.

SPECIELLE LOKALITETER: Det Kgl. Bibliotek, Statens Museum for Kunst, boghandel, mødelokale Christiansborg.

SPECIELLE EFFEKTER: Animation omkring forståelsescirklen.

BEMÆRKNINGER: Programmet skal hedde "Hermeneutik". Fænomenologien behandles lidt her og fx i Eksistentialisme-programmet. "Hermeneutik" er i dag et bredt forstået begreb i videnskabsteoretiske diskussioner.

SYNOPSIS til et videoprogram om MARXISMEN
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: Vi følger en julemand i et stormagasin, stort udbud af varer, penge. Julemanden - som jo ligner Marx - afslører sig som fortælleren. Udgangspunkt i varefetichisme.

HISTORISK BAGGRUND: Åndshistorisk: Hegel og Feuerbach. Materialhistorisk: Overgangen feudalisme til kapitalisme: industrialiseringen.

CENTRALE BEGREBER: Bytteværdi-brugsværdi, vare, kapital, fremmedgørelse, merværdi, ideologi, historisk materialisme.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": I den revolutionære praksis - eller i den videnskabelige, dialektiske materialisme.

PERSPEKTIV: Marxismen i politik, kulturliv og videnskabsteori.

KRITIK: Kritikken fra postmodernister, økologisk kritik, politisk. Mangler Marxismen krop, køn og sjæl?

AFSLUTNING: Et globalt og aktuelt perspektiv: en "normalisering" af Marx eller en revolutionering af verdensøkonomien.

FORTÆLLERROLLEN: Begynder som julemand i stormagasinet, optræder senere i arbejdstøj og murerkasket, jovial type (og underfundig).

KAMERAFØRING/VINKEL: Standard.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Historiske afsnit holdes i sort/hvid.

LYDSTIL: Mange effekter omkring industrialisering og revolution.

MUSIK: Brecht og Kurt Weil, revolutionære sange, Internationale.

KLIPPERYTME: I musikalske afsnit meget taktfast.

SPECIELLE LOKALITETER: Stormagasin ved juletid.

SPECIELLE EFFEKTER: Evt. lån fra Eisenstein (Odessatrappen). "Musikvideo" illustrerende arbejdernes vilkår under den tidlige kapitalisme.

BEMÆRKNINGER: Programmet skal både fortælle om Marx' filosofi og om marxismen i politik og kulturliv - to noget forskellige sager.

SYNOPSIS til et videoprogram om POSITIVISMEN
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: Mystik, magi, trolde og dæmoner, rundtur mellem masker på Nat.mus., fortælleren viser sig bag en af maskerne.

HISTORISK BAGGRUND: Oplysningstiden, stræben efter videnskabelighed. Wienerkreds og Wittgenstein.

CENTRALE BEGREBER: Kravet om objektivitet og sikkerhed, empiri og logik, adskillelsen af videnskab fra etik, æstetik og metafysik.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": Videnskabeligheden som fornuftsideal, udgrænsningen af overtro, subjektivitet og meningsspørgsmål.

PERSPEKTIV: Positivismen som videnskabsteori og som indbegrebet af effektivitet, teknologi og økonomi.

KRITIK: Positivismens skjulte metafysiske forudsætninger. Kritik af dens magtlegitimering og menneskesyn.

AFSLUTNING: Fortælleren speaker om etik og højteknologi - siddende i hospitalsseng med masseopbud af teknik, personale med masker.

FORTÆLLERROLLEN: Træder frem let forklædt som klassisk videnskabsmand (i hvid kittel). Optræder meget kølig, klar og korrekt, autoritativ. Rollen balancerer nær ironien.

KAMERAFØRING/VINKEL: Standard, fast stativ, isometri.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Symmetriske kompositioner, realisme.

LYDSTIL: I filmiske indslag mange tekniske og elektroniske lyde, men ellers ro og afklaring signalerende videnskabelighed.

MUSIK: Meget begrænset anvendelse, evt. salon-musik.

KLIPPERYTME: Meget rolig og taktfast. Nærmest omstændelig.

SPECIELLE LOKALITETER: Nationalmuseum, hospital, laboratorium.

SPECIELLE EFFEKTER: Stærkt "pædagogiserende" underbygning med superimponerede tekster og grafik.

BEMÆRKNINGER: Positivismen skal fastholdes i sin tredobbelte rolle som god/ond/realistisk: fuldender af oplysningen/ skjulested for magt/ udtryk for realitetens princip.

SYNOPSIS til et videoprogram om POSTMODERNISMEN
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?

INDLEDNING: På en losseplads, kameraet går tur i civilisationens affald, gruoptagelser med bulldozer, fortælleren helt i sort og med solbriller sidder her i affaldsdyngen. Og han smiler.

HISTORISK BAGGRUND: Begrebet det moderne (siden 1789), fremskridtstroen og nihilismen. Lyotard, Perniola, Baudrillard.

CENTRALE BEGREBER: Forklaring af det moderne/ modernitet/ modernisme/ postmodernisme. De store fortællinger, forførelsen, decentring.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": "Fornuften findes ikke, og du skal holde op med at sørge over det."

PERSPEKTIV: Postmodernismen i arkitektur, møbelkunst, reklame, mode. Postmodernisme og paradigmer.

KRITIK: Set fra bl.a. Habermas' vinkel. Manglende vilje til fornuft, ansvar og erkendelse. Skrøbelighed.

AFSLUTNING: Om postmodernisme og informationssamfundet. Fortælleren sidder imens i en skønhedssalon og undergår et personlighedsskifte.

FORTÆLLERROLLEN: Klædt i sort, men munter. Koketterer med "sælg dig selv" stilen, meget omskiftelig. Skal alligevel trænge igennem som person, især hen mod slutningen.

KAMERAFØRING/VINKEL: Forsøg på at bryde centralperspektiv, ekstrem vid og tele.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: En del skæve kompositioner, skridende farver (i 3-rørskamera).

MUSIK: Mahler og senere postmoderne. Pågående effektlyd.

KLIPPERYTME: Ikke metrisk, vanlig klippelogik brydes op.

SPECIELLE LOKALITETER: Losseplads, Høje Tåstrup St., reklamebureau (fx. Ted Bates), tidens smarteste cafe.

SPECIELLE EFFEKTER: computermanipulerede videosekvenser, samlet lyd - i dette program anvendes de mest avancerede teknikker som opdrives kan.

BEMÆRKNINGER: Form- og stileksperimenter får i dette program næsten lov til at tage overhånd - det er en del af postmodernismens indhold. Men substansen hos fx. Lyotard skal fremdrages og tages alvorligt.

**SYNOPSIS til et videoprogram om STRUKTURALISMEN
i en serie om moderne filosofi: HVOR ER FORNUFTEN?**

INDLEDNING: På en legeplads, hvor børnene leger - og især hvor de diskuterer hvordan reglerne er for legen. Fortælleren dukker op (og forsvinder af og til) på legeinstrumenterne (gynger, vippe): Om regelbundet adfærd, sprog m.v.

HISTORISK BAGGRUND: Saussures lingvistik, strukturalismen i antropologi og litteraturkritik.

CENTRALE BEGREBER: Struktur, signifiant/signifié, udveksling og koder, myter og genrer.

SVAR PÅ LEDETEMAET "HVOR ER FORNUFTEN?": Fornuften er ikke i subjektet, men i sprøget, koderne, strukturen (som ikke nødvendigvis er fornuftig)

PERSPEKTIV: Forbindelsen med marxisme og psykoanalyse, semiotikken. Moderne computerteknologi, systemudvikling.

KRITIK: Kritik fra subjektfilosofien, kritik af strukturbegrebet. Efterlysning af målovervejelser.

AFSLUTNING: Gennem korridorerne i EDB-center. Midt i maskinparken fortælleren: om nyeste struktur- og systemforskning. Og om at lege som børn.

FORTÆLLERROLLEN: Fortælleren vil i dette program have en mærkbar, symbolsk tendens til at forsvinde.

KAMERAFØRING/VINKEL: I sekvenser brydes normal standard - for at gøre opmærksom på fungerende koder.

BILLEDKOMPOSITION/FARVER: Bl.a. centralperspektivet påvises som kode/struktur.

MUSIK: Bl.a. Ravels Bolero, som analyseres i programmet.

KLIPPERYTME: Pointeret anvendelse som illustrerer filmsemiotik.

SPECIELLE LOKALITETER: EDB-center. Legeplads. Lokale for medicinsk hjerneforskning.

SPECIELLE EFFEKTER: Computergrafik. Analyseeksempler af filmklip fx. surrealisme. Reklameanalyser.

BEMÆRKNINGER: Konkrete eksempler på strukturalistisk analyse af filmsekvenser er oplagt. Programmet skal diskutere strukturbegrebets rækkevidde.

Noter

Alle billeder i denne afhandling er sort/hvide affotograferinger af skærbilleder fra de 4 eksperimenterende videoer, som jeg har produceret i løbet af min licentiatperiode 1988 - 90 på KommunikationsUddannelsen på RUC: Oplysningens Dialektik, En Kirkegårds Ånd, Interaktiv Video, og Faglig Formidling.

1. Henrik Juel og Anna Pia Hudtloff: Plets kud, rapport til Landscentralen for Undervisningsmidler, Kommunikationsuddannelsen, RUC, 1989.

Henrik Juel og Anna Pia Hudtloff: Filosofi er ikke som andre fra, en målgruppeundersøgelse for LFU, Kommunikationsuddannelsen, RUC, 1990

Henrik Juel: O-EMG analyse, arbejdspapir, Kommunikationsuddannelsen, RUC, 1990.

2. Richard Rorty: Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton 1980.

3. Walter J. Ong: Orality and Literacy, Methuen, London og New York, 1982.

4. F.eks. Paul Ricoeur: Tale og Skrift, i samlingen Sprog, tale og skrift, red. Peter Kemp, Aros 1984, p. 52 ff, og i Fortolkningsteori, Vinten 1979, p. 137 ff.

5. Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, 1985.
6. Her citeret fra Johannes Hoffmeister: *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe*, Felix Meiner 1955, p. 107.
7. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, her Felix Meiner 1956, p. 63.
8. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, her Felix Meiner, 1956, p. 95.
9. Platon, *Staten*, Tiende bog, f. eks. i *Platon, Staten*, red. og overs. Hans Ræder, Reitzel 1975, p. 369 ff.
10. Platon, *Symposion*, *Klassikerforeningen*, Gyldendal 1974, p. 68.
11. Walter J. Ong, op. cit. p. 80.
12. Platon, *Parmenides*, 134 c, f. eks. i *The Collected Dialogues*, ed. Hamilton & Cairns, Princeton, 1973, p. 929.
13. Ibid, 132 a, p. 926.
14. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, p. 102.
15. Rudolf Carnap: *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, fra *Erkenntnis*, 2. band, 1931.
16. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge & Kegan Paul, 1961 p. 58.
17. Wittgenstein, op. cit. p. 72.

18. Søren Kjørup: Wittgenstein and the Philosophy of Pictorial Language i "Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy" ed. Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, Wien 1981.

19. Max Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, (1947) Fischer 1974.

20. Michael Dummett: Kan sproget benyttes ukorrekt? Artikel i op. cit. Sprog, tale og skrift, red. P. Kemp, Aros 1984.

21. G. W. F. Hegel: Phänomenologie des Geistes (A I: Die sinnliche Gewissheit), f.eks. Felix Meiner, 1952, p. 79-89.

22. Martin Heidegger: Sein und Zeit, § 32, Verstehen und Auslegung, f.eks. Niemeyer, Tübingen 1967, p. 148.

23. Heidegger, § 69 b) Der zeitliche Sinn der Modifikation des umsichtigen Besorgens zum theoretischen Entdecken des innerweltlich Vorhandenen, op. cit. p. 356.

24. T.W. Adorno: Negative Dialektik, suhrkamp 73.

25. T.W. Adorno: Ästhetische Theorie, suhrkamp 70.

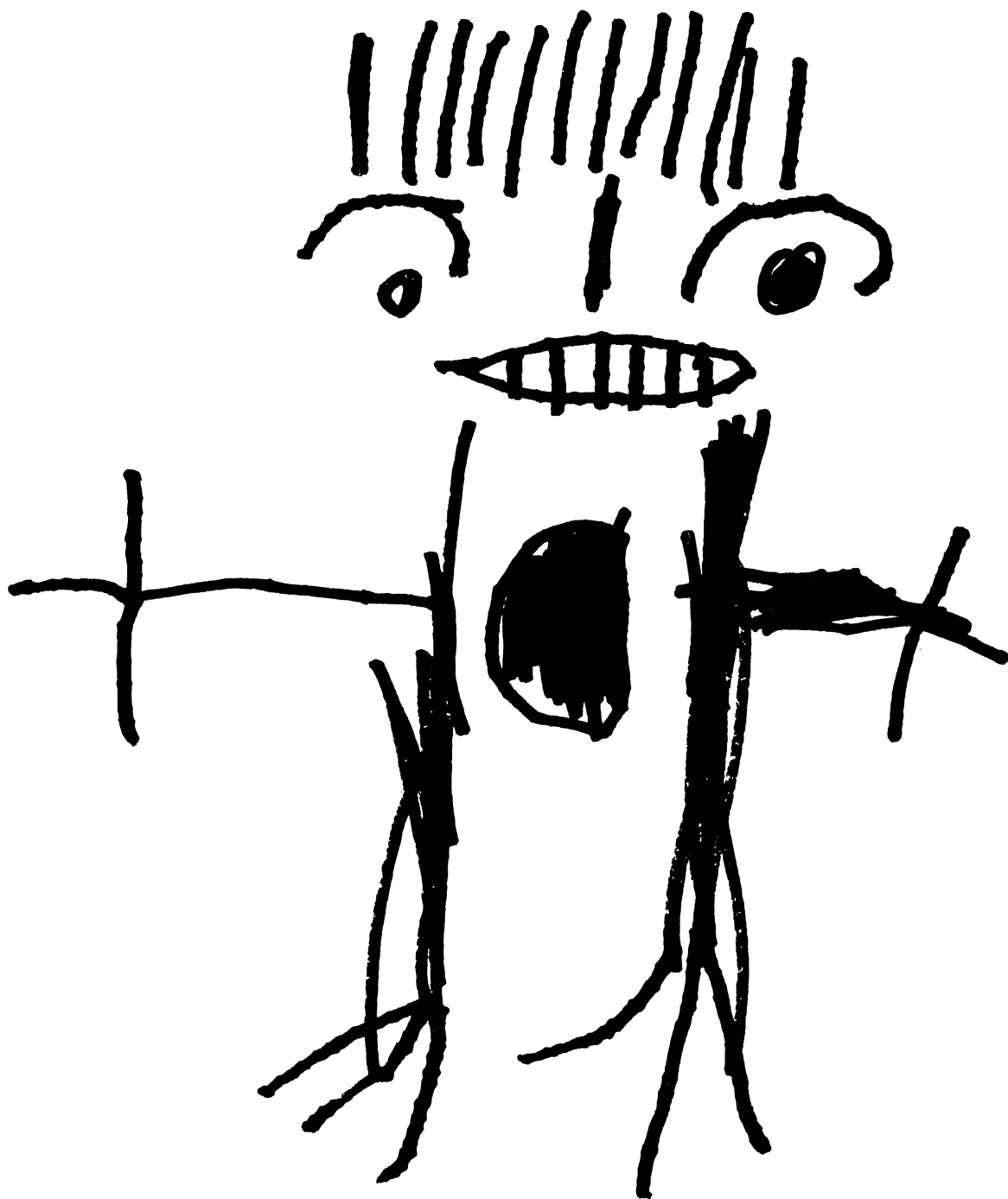
26. David Bordwell, Narration in the Fiction Film, Methuen 1985.

27. Baruch de Spinoza: Etik, anmærkning til 13.ende læresætning, Munksgaard 1969, p. 87.

28. Charles Sanders Peirce: "How to make our ideas clear" i Collected Papers V, Harvard 1965.

29. V. I. Pudovkin: Film Technique and Film Acting, (første engelske udgave 1929), New York 1970.

30. Bruno Ingemann: Billedteori, RUC 1989, kapitlet: Hvad er et billede.
31. Søren Kjørup: Filmsemiologi, Berlingske Forlag, København 1974.
32. Susanne K. Langer: Philosophy in a New Key, Harvard,(1942) 1969, p. 69.
33. Søren Kjørup: Billedkommunikation, i Visuel Kommunikation, ed. Fausing og Larsen, Medusa 1980.
34. J.L. Austin: How to do things with Words, Harvard University Press, 1962 og 67.
35. Søren Kjørup: George Innes and the battle at Hastings, or doing things with pictures, i The Monist,vol 58 nr 2, 1971.
36. Videoen er: Blakmand, Vikingeskibshallen i Roskilde, 1987, produceret af Henrik Juel.
37. Videoen er: Vikingernes Skib, Vikingeskibshallen i Roskilde 1987, produceret af Henrik Juel.
38. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960.
39. Videoen: Oplysningens Dialektik, Kommunikationsuddannelsen RUC, 1988, produceret af Henrik Juel.
40. Hans Magnus Enzensberger: Nulmediet - eller hvorfor alle klager over fjernsynet er formålsløse. I Fredag nr 18,1988.



Omslagstegningerne: Henrik Juel, 38 år, afbildet af Anne Grundtvig